





**Adolf Kreye**

Buchbinder u.

Galanteriearbeiter

Braunschweig



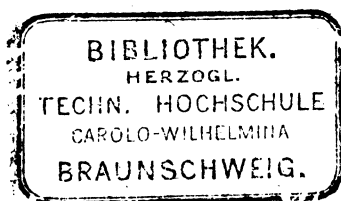
# Kritische Streifzüge.

**Loose Studienblätter über das moderne Theater**

von

**Eugen Sierke,**

Dr. phil.



**Braunschweig,**

**Verlag von Friedrich Wreden.**

**1881.**

**Alle Rechte vorbehalten.**

Herrn

**Dr. Alfred Schottmüller,**

Director des Humboldt-Gymnasiums  
zu Berlin,

**seinem verehrten Lehrer und Freunde,**

widmet diese Blätter

als ein Zeichen steter Dankbarkeit und Liebe

**der Verfasser.**

## Vorrede.

---

Die in der nachfolgenden Sammlung enthaltenen Aufsätze sind im Laufe einer zwölfjährigen Beschäftigung mit dem Theater entstanden, zu der Neigung und Berufspflicht führte. Sie bilden nur einen kleinen Theil der gesammten während jenes Zeitraums verfaßten Arbeiten, in denen im Anschluß an die scenische Darstellung die bemerkenswertheren dramatischen Neuigkeiten und die Mehrzahl der gangbaren Repertoirestücke der deutschen Bühnen in den Kreis der Besprechung gezogen wurden und die zumeist im Zeitungsfeuilleton, theilweise auch in einigen Fachzeitschriften zur Veröffentlichung gelangten. — Der Zweck der gegenwärtigen Herausgabe jener Artikel in Buchform ist ein bescheidener Versuch, das dem Theater oder wenigstens der dramatischen Production noch nicht völlig entfremdete Publicum der gebildeteren Stände durch eine auf den Grundsätzen der kunstphilosophischen Beurtheilung beruhende Orientirung über den Werth und die ästhetischen Eigenthümlichkeiten einer gewissen Anzahl hervorragenderer dramatischer Schöpfungen zur selbständigen Kritik anzuleiten und dadurch das Interesse für das Drama und dessen Darstellung auf der Bühne wieder beleben zu helfen. Denn nur von einer größeren Vertiefung des Verständnisses für das Wesen und die Bedingungen der Kunst ist eine intensivere Theilnahme an der dramatischen Kunst und eine Klärung des gegenwärtig noch vielfach selbst unter den Gebildeten schwankenden Urtheils über den Werth der poetischen Schöpfungen und ihrer Verkörperung auf der Bühne zu erwarten. So lange sich jeder mit einiger Schulbildung ausgerüstete Zuschauer berechtigt glaubt, über dramatische Kunstangelegenheiten, über Stücke und schauspielerische Leistungen, die er genügend verstanden zu haben meint, ein objectiv zutreffendes Kunsturtheil abzugeben, so lange über die Feinheit und Schwierigkeit der kunstphilosophischen Lehren die vollständigste Unkenntniß herrscht, wird das Theater immer den Tummelplatz aller möglichen, von unberechenbaren und unbewußten Launen, Stimmungen und

nebensächlichen Aeußerlichkeiten beherrschten, halb wahren und halb falschen Meinungsäußerungen bilden und das allgemeine Kunstverständniß unter dem Drucke derselben verkümmern, denn zur bewußten Klarheit und Sicherheit kann sich dasselbe nur an der Hand der durch Kenntniß der Grundbedingungen des Kunstschaffens zu erlangenden Einsicht in den Mechanismus und den Geist des Kunstwerkes erheben. — Indem ich bemüht war, in den nächstfolgenden Besprechungen an concreten Beispielen die Grundlehren der Poetik und der kunstphilosophischen Theorie der dramatischen Darstellung zur Anwendung zu bringen, hoffte ich neben einer vorbereitenden Orientirung über eine Reihe von Stücken mit speciellem Hinblick auf den etwa beabsichtigten Besuch ihrer Darstellung zur eingehenderen, selbständigen Beschäftigung mit der Dramaturgie anzuregen.

Leider mußten, um die erste Sammlung nicht zu voluminös werden zu lassen, viele unserer hervorragenderen dramatischen Autoren unberücksichtigt bleiben, denen ein Platz neben den hier behandelten mit Fug und Recht gebührt hätte. — Findet der von mir unternommene Versuch die Billigung und das Interesse der gebildeten Lesewelt, so wird sich späterhin in einer Fortsetzung dieser Sammlung Gelegenheit bieten, den Uebergangenen die gebührende Berücksichtigung zu Theil werden zu lassen, denn ich wiederhole, daß die Herausgabe dieses Bandes ein ohne alle Prätention unternommener Versuch ist, welcher einzig und allein von dem lebendigen Interesse für die Kunst und von der hohen Pietät vor ihrer reinigenden, verebelnden und versöhnenden Wirkung eingegeben wurde. — Möge er als solcher wohlwollend beurtheilt und mit freundlicher Theilnahme aufgenommen werden.

Braunschweig, im Juli 1880.

Der Verfasser.

## Inhaltsangabe.

	Seite
Einleitung. Das Publicum und das Theater. — Mangelhaftigkeit des Kunstverständnisses. — Die Reform des Bühnenwesens. — Hebung des Kunstgeschmacks . . . . .	IX
Die Hamburger Preisconcurrentz vom Jahre 1775 . . . . .	1
Aus Goethe's Theaterpraxis . . . . .	24
Maria Stuart in der Geschichte und in der Dichtung . . . . .	42
Fiesco von Friedrich v. Schiller . . . . .	101
Kabale und Liebe von Friedrich v. Schiller . . . . .	118
Franz Grillparzer . . . . .	126
Die Ahnfrau . . . . .	128
Sappho . . . . .	144
Das goldene Bliß . . . . .	157
Des Meeres und der Liebe Wellen . . . . .	195
A. E. Brachvogel . . . . .	206
Marzif . . . . .	210
Die Harfenschule . . . . .	217
Victorien Carbon . . . . .	236
Die guten Freunde . . . . .	237
Dora . . . . .	242
Fernande . . . . .	251
Eugène Scribe . . . . .	265
Das Glas Wasser . . . . .	267
Die Märchen der Königin von Navarra . . . . .	269
Abrienne Lecoubreur . . . . .	272
Feenhände . . . . .	278
Alexandre Dumas (Sohn) . . . . .	282
Die Fremde . . . . .	283
Die Dankschefs . . . . .	291
Octave Feuillet . . . . .	298
Eine vornehme Ehe . . . . .	298
Die verzauberte Prinzessin . . . . .	302
Augier . . . . .	306
Der Pelikan . . . . .	306

	Seite
François Coppée . . . . .	318
Der Geigenmacher von Cremona . . . . .	318
Paolo Ferrari . . . . .	321
Die beiden Damen . . . . .	321
Robert Griepenkerl . . . . .	334
Maximilian Robespierre . . . . .	334
Paul Lindau . . . . .	347
Maria und Magdalena . . . . .	348
Ein Erfolg . . . . .	360
Tante Therese . . . . .	381
Der Zantapfel . . . . .	388
Johannistrieb . . . . .	389
Hugo Bürger . . . . .	401
Die Robelle des Sheridan . . . . .	402
Gabriele . . . . .	406
Der Frauenadvokat . . . . .	410
Die Frau ohne Geist . . . . .	413
Auf der Brautsahrt . . . . .	417
Björnsterne Björnson . . . . .	423
Ein Fallissement . . . . .	425
Die Neuvermählten . . . . .	437
Henrik Ibsen . . . . .	441
Die Stützen der Gesellschaft . . . . .	442
Putzig . . . . .	451
Holf Berndt . . . . .	452
Adolf Wilbrandt . . . . .	463
Die Maler . . . . .	464
Die Vermählten . . . . .	477
Kriemhild . . . . .	484
Julius Wolff . . . . .	490
Junggesellensteuer . . . . .	491
Ludwig Dóczy . . . . .	498
Der Fuß . . . . .	498
Friedrich Spielhagen . . . . .	507
Liebe für Liebe . . . . .	507
E. Henle . . . . .	512
Durch die Intendanz . . . . .	512
Michael Klapp . . . . .	516
Rosenkranz und Gölbenstern . . . . .	516
Arthur Fitger . . . . .	523
Die Heze . . . . .	524

## Einleitung.

Das Publicum und das Theater. — Mangelhaftigkeit des Kunstverständnisses. — Die Reform des Bühnensiwens. — Hebung des Kunstgeschmacks.

Wer der modernen dramatischen Dichtung und Kunst eine aufmerkzamere Beobachtung zuwendet, dem wird eine auffällige Wahrnehmung nicht entgangen sein, welche, anscheinend in sich widerspruchsvoll, das Verhältniß des deutschen Volkes zur Bühne in eigenthümlicher Weise charakterisirt und sich aus der literarischen Zeitstimmung recht wohl erklären läßt: der Unterschied zwischen dem theoretischen und dem praktischen Interesse an dem dramatischen Kunstschaffen.

Jeder, der heutzutage Anspruch auf feinere Bildung macht oder sich wenigstens den Schein einer solchen zu geben wünscht, hält es für ein Kennzeichen und unentbehrliches Erforderniß einer solchen, über literarische Dinge, über die neueren Erscheinungen auf dem Felde des geistigen Schaffens und über die Personen informirt zu sein, welche dieses Feld anbauen. — Insbesondere aber ist es die dramatische Literatur, auf welche sich dieses Bildungsbedürfniß mit Eifer und scheinbarer Vorliebe wirt. Schwerlich wird selbst in der winzigsten Miniatur-Residenz ein Kaffeetränzchen, ein Theecirfel oder eine Tanzsoirée vorübergehen können, ohne daß darin die Unterhaltung auf das Theater, auf die neuesten Stücke und irgend einen bedeutenderen Künstler hinübergespielt würde. In größeren Städten vollends, und zumal in solchen, in denen ein regeres geistiges Leben pulst, müssen die Neuigkeiten der Bühnenliteratur fast ausschließlich die Kosten der Unterhaltung unter den Gebildeten, sei es in dem Salon, sei es am gemüthlichen Plaudertische beim Glase Bier bestreiten, wenn nicht etwa der ergiebigere und dankbarere Stadtklatzsch oder ein außergewöhnlicher politischer Vorfall das Interesse vorweg



nimmt. — Dramatische Leseabende, Dilettanten-Theater und die Recitationen ambulanter Declamatoren, wissenschaftliche Vorträge über dramaturgische Themata, die literarisch-belletristischen Journale und Zeitschriften, die Feuilletons der politischen Blätter über die bemerkenswertheren Vorgänge auf dem Gebiete des Bühnenwesens unserer großen geistigen Brennpunkte sorgen dafür, daß der Wissensdrang und das Bildungsbedürfnis beständig neue Nahrung empfangen, und durch die Vermittelung der ständigen Rubrik „Kunst und Wissenschaft“ in den Spalten der Tagespresse wird die Leserschaft selbst unwichtige Personalien und andere Details andauern auf dem Laufenden erhalten. Ja, die Rücksichtnahme der periodischen Presse auf diesen Gang für das Theater geht sogar so weit, daß es Mode geworden ist, die für den schönggeistigen Theil der größeren und angesehenen Blätter arbeitenden Redacteurs auf Reisen zu schicken, sobald auf irgend einer bedeutenden Bühne ein interessantes Gastspiel einer Celebrität, ein neues Stück von Ruf oder ein anderes besonders bemerkenswerthes Ereignis in Aussicht steht, um von ihnen Specialberichte für die heimischen Leser anfertigen zu lassen. Bald sind es die Königsdramen Shakespeare's, bald die Aufführungen der beiden Theile des „Faust“, bald die Premieren französischer Neuigkeiten, bald auch sogenannte Cyklen von Dramen unserer classischen Meister, bald die Weininger, bald die Münchener, bald die Wiener Hofschauspieler auf Gastreisen, welche das Pioniercorps der Theaterkritiker unserer deutschen Hauptplätze ins Manöver rufen, und nachgerade fängt es sogar an guter Ton zu werden, daß die Zeitungen, welche es irgend bestreiten können, während der Theaterferien ihre Feuilleton-Redacteurs nach Paris entsenden, um sich über die dortigen Theater und den Stand der dramatischen Literatur Frankreichs Blaudereien schreiben zu lassen. — Es fehlt zur Erreichung einer zeitgemäßen Höhe in diesem Metier nur noch, daß die reisenden Bühnenvirtuosen von literarischen Attachés begleitet, namhafte Verfasser neuer Bühnenstücke von Zeit zu Zeit „interviewt“ und die Erfolge der Letzteren durch den Telegraphen unter den „nach Schluß der Redaction“ eingelaufenen Nachdepeschen am andern Morgen der Welt verkündet werden.

In auffälligstem Contraste zu dieser doch nur den Wünschen des Publicums entsprechenden Förderung des Kunst- und Literaturinteresses steht die nicht hinweg zu leugnende Thatsache einer erschreckenden Verödung unserer dem ernstesten Drama und dem feineren Lustspiele gewidmeten Theater und der Mangel einer nach den wissenschaftlichen Grundsätzen der Aesthetik geleiteten dramaturgischen Zeit-

ſchrift, deren Aufgabe es ſein müßte, ein Spiegelbild unſeres geſammten dramatiſchen Geiſteslebens und der deutſchen Bühnenkunſt zu bieten.

Wer in der Lage geweſen iſt, eine Anzahl guter Theater wäh- rend einer Reihe von Jahren häufiger zu beſuchen, wird die ſtete Leere derſelben bei Aufführung der gebiegenen Werke unſerer älteren oder neueren Koryphäen nicht in Abrede zu ſtellen vermögen. Eine Ausnahme machen nur diejenigen Städte, welche wie Dresden, Berlin, Frankfurt a. M. und München die Knotenpunkte eines ſtarken Reiſeverkehrs bilden und überdies auch aus anderen Urfachen außer- halb der Reiſezeit einen frequenten Fremdenzug haben. — Will man an der Richtigkeit dieſer Behauptung dennoch zweifeln, ſo leſe man die Kunſtnachrichten der Zeitungen mit Aufmerkſamkeit durch. Man wird dann erſchrecken über die Menge von Meldungen über ſallite größere Bühnen, die an Beſuchsmangel zu Grunde gehen. Genauere und vollſtändigere Ueberſicht liefert das von Joſeph Kürſchner, unſerm beſten und zuverlässigſten Bühnenſtatistikern, herausgegebene „Jahrbuch des deutſchen Theaters“, von dem bis jezt 2 Bände (1879 und 1880) vorliegen. Auch die im Brockhaus'schen Verlage erſcheinende Zei- ſchrift „Unſere Zeit“ enthält in ihrem Jahrgange 1879 (I. Septem- berheft) einen von Rudolf v. Gottſchall verfaßten Aufſatz über die Theaternoth, welcher höchſt bemerkenswerthe Streiflichter auf jenen Uebelſtand fallen läßt. — Jeder unbefangene Bühnenchef wird übrigens dieſe Wahrnehmung beſtätigen. Auch die Autoren neuer Schau- und Luſtſpiele, die nicht gerade zu den Modedegrößen wie Bürger und Lindau zählen, ſind in der Lage, an der Hand der von ihnen bezogenen Tantiemen über die Theatermüdigkeit des Publi- cums mit unangenehmen Erfahrungen aufzuwarten. — Freilich machen die Oper, die Poſſe, die Operette und die Ausſtattungskomödie eine Ausnahme. Selbſt die kleinſte Oper pflegt zahlreicheren Beſuch herbeizuziehen als irgend ein Stück von Schiller, Goethe, Leſ- ſing, Freytag, Gutzkow, Laube, Hebbel, Wilbrandt oder ſonſt einer Literaturgröße, und was vollends die Operette anlangt, ſo kann ſelbſt die beliebteſte Oper mit dieſer an Zugkraft nimmer rivaliſtren. „Fatiniſa“, „Mamsell Angot“, „Boccacio“, „Der kleine Herzog“, „Die Fledermaus“ — alle dieſe ſcherzhafteſten Muſen- baſtarde ſchlagen ſelbſt die lucratiſten Werke der ernſten Componiſten weit aus dem Felde.

Wie iſt dieſer Widerſpruch zwiſchen dem ideellen Intereſſe an der dramatiſchen Dichtkunſt und der platonischen Enthaltſamkeit des Publicums vom Theaterbeſuch zu erklären?

Man wird, wie mir ſcheint, verſchiedene Gründe aufzuſuchen

haben. Einer der landläufigsten, aber auch wohl schwächsten ist der Hinweis auf die „schlechten Zeiten“. Sicherlich hat die wirthschaftliche Stille, die sich erst allmählich und langsam wieder in regeres Leben zu verwandeln beginnt, ihren Antheil an dem Uebel, aber gewiß nicht den hauptsächlichsten. Denn wenn man erwägt, daß trotz der Geschäftscalamität die Vergnügungssucht in zahllosen Gesellschaften, Clubs und Tanzkränzchen, in Gesangsvereinen und Ressourcen, auf Bällen und in Concerten ihre Befriedigung sucht, wenn man ferner in Rechnung bringt, daß die Kunstretterbuben und die Operettenbühnen unter der angeblichen Ungunst der Zeit in merkllichem Grade keineswegs leiden, so kommt man zu der Ueberzeugung, daß immer noch Geld genug in den Kassen der Geschäftswelt vorrätzig liegt, um ihr zu ermöglichen, während des Winters vier bis sechs Male die Blüthen unserer dramatischen Dichtkunst kennen zu lernen oder sich mit den Seinigen von Neuem daran zu laben. Aber man stelle nur an die Familien, welche für andere Vergnügungen während der Wintersaison zehn Mal so viel zu verausgaben gewohnt sind, als der öftere Besuch des Theaters erfordern würde, die Zumuthung, die Hälfte dieser Aufwendungen dem letzteren zu opfern und dafür ihr Vergnügungsprogramm zu verkürzen — welche erstaunten und indignirten Gesichter wird man zu sehen bekommen und zwar von denselben Leuten, die so beredt über ein neues Stück von Sardou zu parliren wissen, wenn sie vor dem Tischnachbar ihre Bildung zeigen zu können glauben, ob sie dieselbe gleich nur aus einem flüchtigen Artikel der Tagespresse aufgeschnappt haben.

Theaterbesuch, wenn er nicht einer Wagner'schen Oper gilt, die doch einmal zum nothwendigen Tagesbedarf der Salonschwägerei gehört und daher gesehen werden muß, ist für diese Leute ein höchst überflüssiger und zudem auch sehr langweiliger und unbequemer Luxus. Was man braucht, kann man ja aus den Zeitschriften erfahren; Schiller und Goethe aber liest man auf der Schule und überdies sind diese lediglich wegen ihrer glatten Verse gepriesenen Dichter eigentlich nicht mehr zeitgemäß, sondern recht langweilig, was man freilich nicht sagen darf, wenn man nicht für ungebildet gehalten werden will. Endlich aber liest man ja derlei weit besser zu Hause als man es anhört.

Ich bin da an einem Punkte angelangt, welcher mir der Kern und Schwerpunkt unserer heutigen Theaternoth zu sein scheint: der Abgestumpftheit unserer besser situirten Gesellschaftsclassen gegen die feineren Genüsse des Geistes und die hehre Erhebung des Gemüthes, an der tief verstimmennden Gleichgiltigkeit gegen das Bedeutende, das

Erhabene und Edle, das mit einiger Anspannung und Sammlung der Geisteskräfte, mit Aufmerksamkeit und Hingebung, mit Andacht und kindlicher Pietät erfasst und begriffen werden will; an der Ideallosigkeit, der poetischen Armuth unserer sogenannten Gebildeten, die leider ein Zug unserer ganzen Zeitrichtung, ein Gebrechen unserer von Realismus und Negation, von skeptischem Criticismus und Zerkleinerungseifer angegriffenen Gegenwart ist. — Es würde zu weit von meinem Thema abführen und in den Rahmen dieser nur skizzirenden Betrachtung auch nicht sonderlich hineinpaffen, wenn ich mir vornehme, diesen Vorwurf aus den Symptomen, aus einzelnen Beobachtungen und Thatfachen zu begründen. Aber es scheint dies auch wohl nicht unbedingt nöthig, da es schon andere und weit competentere Kritiker der Gegenwart, wie z. B. der hochberühmte Loge in Göttingen in seiner Metaphysik, gethan haben. — Wie könnte, — um nur ein Beispiel anzuführen — wenn nicht die Ideallosigkeit und die Unfähigkeit zur Erhebung aus dem Alltagsstaube auf die reine, sonnenbeglänzte Höhe der idealen Kunst das Urtheil irrite, sonst ein so wüthender, so allgemein herrschender Kampf der Parteien um die vom höchsten Ideal getragenen Wagner'schen Opern- Werke („Nibelungen-Trilogie“ und „Tristan“) während einer Reihe von Jahren die Welt mit Zorn und Haß erfüllen?

Das naive, seiner Sittenunschuld noch nicht völlig entfremdete Volk, dessen Gefühl gewissermaßen instinctiv die Weihe des Ideals empfindet und das daher Schiller's Dramen stets und allerorten mit frommer Andacht in dichtgebrängten Reihen von den höchsten Höhen der Theaterräume anzuschauen gewohnt ist, läßt uns erkennen, wie unmittelbar und nachhaltig auf unverdorbenen Sinn die ideale Dichtung auch ohne das gelehrte Rüstzeug und die das Verständniß fördernden Hilfsmittel wirkt, deren sich die Gebildeten in Gestalt von Commentaren und durch die im Schulunterricht erlangte Vorbereitung erfreuen. Im Grunde ist es also nicht sowohl der Geist der Zeit, als vielmehr „der Herren eigener Geist“, welcher sich den Heiligungen des Ideals gegenüber ablehnend verhält und an der Leere unserer Theater die Schuld trägt. Der sogenannte Kampf um das Dasein, die Nöthigung oder auch nur der bloße Trieb zu raschem und möglichst reichlichem Erwerbe, die starke Anspannung aller dabei gebrauchten Kräfte, die Zunahme der Bedürfnisse und der Ansprüche, welche das heutige Gesellschaftsleben an die Leistungsfähigkeit des Einzelnen stellt und welche eine Folge des allgemein gesteigerten Cultur- und Bildungsstandes ist, machen diese starke Concentration der Kraft auf den Erwerb unvermeidlich, durch die ein rascher Verbrauch der Legteren und

als eine Folge dieses Umstandes geistige Ermüdung und Abspannung bewirkt wird. Sehr erklärlich also, daß „nach des Tages Last und Sorgen“, wie eine banale Sentenz lautet, der Geschäftsmann den Wunsch nach leichter Zerstreuung, nach angenehmer, erheiternder, möglichst müheloser geistiger Abwechslung verspürt, wie sie die Operette mit ihren tändelnden Tanzmelodien und dem übermüthig scherzenden, leichtlebigen Wit' bietet.

„Nun gut; und die Frauen?“ — Ja die Frauen! Da sie mehr mit dem Herzen als mit dem Verstande leben, so ist ihnen die der menschlichen Natur ursprünglich innewohnende Empfänglichkeit für das Ideale wohl nicht völlig abhanden gekommen, denn der „Kampf um das Dasein“ zieht sie nicht so unmittelbar in den Strudel hinein, wie den Mann; allein hier wirkt wiederum die sanguinische Oberflächlichkeit des Weibes entfremdend, die sich lieber an die Neußerlichkeiten des Lebens als an seine geistigen Güter hängt. Die conventionelle Erziehung mit ihren stereotypen Formen und Traditionen, mit ihren brotlosen Künsten und unfruchtbaren, durch die allgemeine Sitte geheiligten Fertigkeiten, dann die gesellschaftlichen Ablenkungen und Zerstreuungen, hinter denen meistens der sehr praktische Zweck der Schließung eines Ehebündnisses liegt, lassen Geist und Gemüth nicht zur Vertiefung, zur Rückkehr zu sich selber gelangen und verschneiden das Bedürfnis nach dichterischer Erbauung und Läuterung des Gemüthes. — Diejenigen, denen ihr Wohlstand es erlaubt, den materiellen Genüssen und geselligen Vergnügungen sich hinzugeben, wo sie glänzen können, Huldigungen empfangen und Auszeichnungen aller Art erfahren, werden bei solchen Triumpfen ihrer Eitelkeit der Hohlheit und Ideallosigkeit ihres Daseins nicht gewahr und büßen allmählich den letzten Rest von Pietät und Ehrfurcht, von Verständniß und Reigung für die Dichtung ein, den sie sich vielleicht noch aus der Schule in das Leben hinübergerettet hatten. Ihnen ist der Besuch des Theaters, insofern er Denken und ernste Vertiefung in die Sache vermittelt eines wohlgestimmten Gemüthes erfordert, eine unlohnende Mühe, der man allenfalls aus Convenienz-Rücksichten oder aus Mangel an andern Zerstreuungsarten ab und zu sich unterzieht, aber nicht ohne vorher ein gewisses Widerstreben überwunden zu haben. — Dieser Umstand erklärt es zur Genüge, daß bei classischen Vorstellungen die weibliche „Honoratioren-Welt“ fast stets und allerorten durch ihre Abwesenheit glänzt, daß bei Anwesenheit weiblicher Abonnenten an solchen Abenden im ersten Range fortwährend das rücksichtsloseste Geschwätz die Umstehenden in Entrüstung versetzt und die gänzliche ästhetische Verrohung

selbst unter unserer höchsten weiblichen Aristokratie zu Tage treten läßt. — Ich bin im Stande, aus sechs bis acht unserer größten deutschen Städte, darunter München, Berlin, Hannover und Braunschweig, unwiderlegliche Zeugnisse anzuführen, welche diese auch von meiner eigenen Erfahrung unterstützte Beobachtung bestätigen: eine Erfahrung, über welche die Tagespresse laute Beschwerden vergebens zu führen sich leider allmählich hat gewöhnen müssen.

Und dennoch dieses eifrige Interesse in jenen Kreisen für Theaterdinge? Allerdings, dennoch. Vielfach ist dasselbe freilich von der Neugier für die Personalien der Schauspieler, für Coulissenklatz und Medisance über theatralische Privatangelegenheiten untermischt. Aber unleugbar waltet auch objectiver Wissensdrang vor. Mancher, dem der Besuch des heimischen Theaters zu schlecht dünkt für seine Kunstansprüche, wünscht doch über die bemerkenswertheren Vorgänge an den Hauptpflegestätten des Kunstlebens sich regelmäßig zu unterrichten. Wer nach Berlin, Wien oder München reist und die dortigen Theaterzettel zu lesen bekommt, muß wissen, welches neue Stück, welche Schauspieler er zu sehen hat. Das ist aber nur die kleinste Zahl. — Die Uebrigen verlangen lediglich den etwas brüchig und matt gewordenen dünnen Firniß ihrer schönggeistigen Bildung ab und zu aufzufrischen, um in den Gesellschaften und am Theetisch mitreden zu können. Wie oft hört der kundige Theilnehmer solcher Cirkel von Männern, weit mehr aber noch von Damen bei solchen Gelegenheiten Bemerkungen aus den Kunstberichten der beliebtesten Zeitschriften, aus den Feuilletons der Tagesblätter, aus den Theaterkritiken einer literarischen Tagesgröße, oder auch nur nackte Redensarten aus den dürftigen Referaten einer localen Berühmtheit wörtlich nachsprechen und als eigenes Urtheil ausgeben. Möglichst rasche und möglichst leichte Orientirung ohne eigene Prüfung — das ist das Streben so vieler „gebildeten Kunstfreunde“, die dem Theater consequent fern bleiben. Daher wenigstens zu einem Theile der bedeutende Zuspruch, dessen sich eine diesem Bedürfnisse mit großem Geschick entgegenkommende Zeitschrift, wie „Die Gegenwart“, insbesondere seitens unserer Damen erfreut; daher die Beliebtheit des mit großer Sorgfalt redigirten kleinen Feuilletons des „Berliner Tageblattes“, der „Frankfurter Zeitung“, der allerdings meisterhaften Kritiken Carl Frenzel's in der „National-Zeitung“, der Kunstnachrichten und Theaterartikel des „Hamburgischen Correspondent“ und der Monatsrevue in der „Kunstschau“ von Rodenberg.

Eine andere Gruppe der Theaterfremdlinge bildet jene große Klasse der im engeren Sinne Gebildeten, welche durch den Besuch

höherer Lehranstalten, der Universitäten und Akademien für praktisch-wissenschaftliche Berufszweige vorgebildet, für die Schöpfungen der erlauchten Geister ein höheres Verständniß und ein feiner entwickeltes Kunstgefühl mitbringen, aber, weil in meist nur knapp dotirten Beamtenstellungen befindlich, aus ökonomischen Rücksichten den regelmäßigen Besuch des Theaters sich zu versagen genöthigt sind. — Im Interesse einer gedeihlichen Befruchtung und Fortentwicklung des Kunstlebens ist das Fehlen dieser Kategorie, die sich meist aus den höheren Beamten zusammensetzt, im höchsten Grade zu beklagen, weil gerade sie zuerst berufen wäre, durch ihr natürliches feineres Verständniß der Kunst deren Richtung zu bestimmen, dem Geschmacke des Publicums die rechten Wege zu weisen, durch ihren Beifall oder ihren Tadel die Kunstleistungen auf der Bühne zu messen und den Künstlern diejenigen ermunternden und belebenden Antriebe zu liefern, durch welche allein die Schöpfungskraft derselben sich zu den denkbar vollendetsten Gestaltungen emporzuschwingen vermag. In Theatern, in denen der lebendige Rapport zwischen den Künstlern und einem theilnahme- und verständnißvollen, feinfühligem Zuschauerkreise, jene belebende Wechselwirkung gegenseitiger Freude und Begeisterung an der Kunst fehlt, jenes dankbare und sympathische Einverständniß, welches aus der Gewißheit entspringt, daß Künstler und Zuschauer die feinere Einsicht und Empfindung für das Kunstschöne besitzen, vermisst wird: in solchen Theatern, sage ich, in denen dieses ästhetische Band mangelt, pflegen die Künstler geistig stumpf zu werden, sich eine stereotype Spielweise, untermischt mit den handwerksmäßigen Druckern, Schlagern und Milancen anzugewöhnen, wobei die in ihnen etwa vorhandenen poetischen und künstlerischen Reime verdorren. Man sieht im besten Falle ein gutes, fleißig geübtes Ensemble und correcte Einzeldarstellungen, aber selten Originalleistungen, die von eigenartiger Erfindung, Auffassung und höherer Vergeistigung zeugen. Die an einer solchen Kunststätte während längerer Zeit wirkenden Künstler werden, wenn sie für ihren Beruf Eifer und Gewissenhaftigkeit besitzen, mit den Jahren wackere Kunsthandwerker: der Spiritus verfliegt und das Phlegma, das bei zunehmendem Alter sich verstärkt, bleibt zurück: eine Erscheinung, die man an jenen kleineren Hoftheatern unserer zahlreichen deutschen Residenzen, in denen es an eigentlichem Kunstsinne fehlt, recht augenfällig wahrnehmen kann. Was verliet denn dem Weimariischen Theater früher seinen künstlerischen Glanz? War es etwa allein der belebende Einfluß seines großen Leiters? war es das Glück, daß sich dort eine Menge bedeutender und bildungsfähiger Talente zusammenfanden? Was hätte Goethe mit seinen muster-

haften Schauspielern auszurichten vermocht, wenn diese nicht durch das regste Interesse aller Gebildeten ohne Ausnahme, durch das Hinzuströmen der jeneser Studenten, durch den Besuch zahlreicher Schriftsteller und kunstverständiger Fremden aus der näheren und entfernteren Umgegend beständige Aufmunterung und Anspornung empfangen hätten, welche sie dazu begeisterte, stets nach dem Höchsten in der Kunst zu streben. Außerdem galt damals in Ermangelung der Politik die Beschäftigung mit der Literatur gewissermaßen als ein geistiges Lebensbedürfnis für Männer wie für Frauen. Ein neues Stück, ein neuer Schauspieler, eine Kritik nahm damals ebenso sehr die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch, wie heutzutage etwa eine Rede Bismarck's, Molke's oder Eugen Richter's. — Eben deshalb, weil die besten Geister es nicht verschmähten, neben ihrem täglichen Berufe auch noch dem Theater ihre ernsteste Theilnahme zu schenken, durch ihren Beifall und ihr Lob die Künstler zu ermuntern und bilden zu helfen, hatte die damalige Schauspielerswelt einen ungleich höheren Respect vor dem Verständniß und der Intelligenz ihres Auditoriums und beieferte sich, durch ihre Leistungen dieser Meinung Ausdruck zu geben. — Habitués, die nur zur Inspicirung der weiblichen Ansassen der Logen und zur Anbahnung intimer Rapporte mit ihnen oder den Schauspielerinnen sich im Parquet einfanden, ihre Freunde von dort ins Casino oder in den Club abholen und durch rücksichtslose Gespräche während der Scene ihrer Nachbarschaft ihre gänzliche Verachtung aller guten Sitten der wohlständigen Gesellschaft in möglichst aufbringlicher Ostentation zu documentiren, ja wohl Reibungen hervorzurufen bemüht sind, Theaterbummler, die mit stumpfen Mienen gähmend auf die Scene stieren und durch vorlaute Zwischenbemerkungen die Schauspieler aus der Rolle zu bringen beflissen sind, theilnahmlöse Spießbürger, die von Renten leben und aus tödtlicher Langeweile im Theater ihr Pensum absitzen und weder bei der markerschütternden Tragik eines „Uriel“, noch bei den lebenswürdigen Tollheiten eines „Conrad Volz“ in Wallung kommen — kurz alle diese Parasiten des Theaters, die an manchen Orten leider den Stamm und Kern des Publicums bilden und zu denen sich dann auch noch die meist neutralen Lieutenants gesellen (wenn sie nicht etwa Cavalleristen sind, die durch Säbelrasseln und coquette Allotria sich unliebsam bemerkbar machen!), gab es zu jener Augustäischen Zeit des Theaters sicherlich nur äußerst selten. Außer einigen Nützen, die den Studenten ertheilt wurden, welche sich in Ausnahmefällen unnütz betrogen, wird von Ungehörigkeiten im Theater zu Goethe's Zeit nichts berichtet. Dagegen sind alle zeitgenössischen Mittheilungen



einig in dem Lobe der Andacht und der hingebenden Begeisterung, welche das stets zahlreich versammelte Publicum ohne Unterschied erkennen ließ.

Mit dem Fernbleiben der Gebildeten im engeren Sinne hat auch das Kunstverständniß nicht nur für die dramatische Dichtkunst, sondern auch für die Leistungen der darstellenden Künstler abgenommen: ein höchst betrübender Umstand, welcher es erklärt, wie es möglich ist, daß sich heute so viele künstlich „gemachte“ Größen der Bühnenkunst auf unverdienter Höhe zu behaupten vermögen. — Eines der eclatantesten Beispiele für die Urtheilslosigkeit des deutschen Publicums bietet der Triumphzug durch Deutschland der unlängst verstorbenen Jantke-Tragödin Felicita von Vestvali. Es gab eine Zeit, in der es beinahe gefährlich war, die Künstlerschaft dieser seltsamen Abenteurerin anzuzweifeln, wenn sie als „Romeo“ oder „Hamlet“ spielte. Daß sie ein bedeutendes Talent von scharfer Fassungsgabe und außergewöhnlich gut gebildeter Technik in den Bewegungen und im Vortrage gewesen sei, will ich gerne anerkennen. Aber ihre Männergestalten waren künstlerische Hermaphroditen, die eher widerwärtig als interessant genannt werden durften. Ernste und unbefangene Männer von Kunstverständniß haben dies nie in Abrede gestellt. Und doch, welch ein unverständiger Cultus ist mit dieser Virtuofin des Weinkleides in allen Städten seitens des Publicums getrieben worden! Wie hat man sie bejubelt, wie exaltirt ihr gehuldigt, welche Rieseneinnahmen den Theaterdirectoren in die Taschen geschüttet! Keine warnende und dämpfende Stimme der Kritik fand Gehör. Das war ja nur abgünstiges Zerren einiger vorlauter Besserwisser an den wohlverdienten Lorbeerkränzen! Vielleicht hatte die Fremde die Gunst dieser Herren sich nicht zu verdienen gesucht — das landesübliche, infame Raisonnement aller fanatischen Enthusiasten. Und heute? Wer denkt noch an die Vestvali? Wer erinnert sich nach zehnjähriger Abkühlung des Eifers nicht mit einiger Beschämung desselben? — Dieses Beispiel steht aber nicht vereinzelt da. Ich nenne nur den Namen Clara Ziegler — nicht ohne Trauer. — Die wirklich urtheils- und zurechnungsfähige Kritik ist heutzutage bereits darin einer Meinung, daß diese hochbegnadete Künstlerin zum plattesten Virtuosenenthum herabgesunken ist, daß sie das lebendige Kunst- und Poesiegefühl in Folge des handwerksmäßigen Gastirens eingebüßt hat und daher in lyrischen Momenten stets nicht anhörbar ist, weil sie beständig singend und monoton spricht; daß ihr Vortrag, wo nicht dämonische Leidenschaft ihr altes Feuer wieder ansacht, stelzenhaft und hochtrabend declamatorisch klingt und

daß sie eigentlich nur in Rollen wie „Medea“ wirklich noch Bedeutendes leistet. Und was sagt das deutsche Publicum? Es streut der Künstlerin krittlos Palmen, spannt ihr die Pferde vom Wagen aus und bringt ihr Serenaden. Unvernünftige Frauenzimmer schreiben wohl auch wüthende Episteln an die Kritiker, welche den freblen Muth besitzen, trotzdem unverschämte ihre gegentheilige Ansicht drucken zu lassen. Leider aber giebt es auch noch viele penny-a-liner in provinziellen „Intelligenzblättern“, welche trotzdem in sündhaften Tiraden, in Honig und Syrcerin getaucht, ihren begeisterungsvollen Busen entladen und damit der Unwahrheit — wissentlich oder unwissentlich — Vorschub leisten. Sehr natürlich, sehr begreiflich! Denn loben ist leichter wie tabeln. Dort genügt das affirmative Urtheil an sich. Hier muß bewiesen, begründet werden; man muß hören können, wo bloße Macho und Klingklang das Ohr täuschend umschmeichelt, und muß scharf aufpassen und behalten, was alles zusammen wahrlich keine ganz leichte Aufgabe ist. — Andere Fälle von Unsicherheit des Urtheils gegenüber den Scheingrößen ließen sich noch in Menge anführen, wenn es nicht auch hier besser erschiene, der alten Mahnung eingedenk zu sein: nomina sunt odiosa!

Damit soll freilich nicht die absurde Behauptung aufgestellt sein, daß das Publicum überhaupt nicht das nöthige Unterscheidungsvermögen für gute und schlechte schauspielerische Leistungen besitze; bewahre! dies hieße ja einen radicalen Unsinn in die Welt setzen. Im Allgemeinen besitzt der deutsche Zuschauerkreis allerdings ein recht zuverlässiges und richtiges Gefühl in diesem Punkte und sicherlich wird er, wenn er an gute Durchschnittskünstler gewöhnt ist, sich keinen fremden Stümper auf die Länge gefallen lassen. Auch an den einzelnen Abenden kann man bei aufmerksamer Beobachtung und bei einigermaßen besetzten Räumen sehr deutlich erkennen, wie eine wirklich gute Darstellung auch als solche erkannt und beurtheilt wird, selbst wenn sich keine Hand rührt. Es wäre ja auch traurig um den Zweck und das Wesen der Kunst bestellt, wenn sie nur Demjenigen sich verständlich zu machen vermöchte, der berufsmäßig in ihre Geheimnisse einzubringen vermag. Die Kunst soll allgemein verständlich sein, wenigstens in ihren Grundzügen und Hauptsachen, denn das wahre Kunstwerk ist einfach, durchsichtig und klar. Nur zur Erkennung der feineren Linien, der tieferen geistigen Bezüge, zur deutlicheren Anschauung des Gesamtbaues, der ästhetischen Proportionen und der inneren Gliederung bedarf es eines geübteren Kunsturtheils, freieren Blickes und schärferer künstlerischer Intuition. — Am schwierigsten ist die Unterscheidung der Virtuosität von der

objectiven Künstlerchaft, die nur um der Sache, um des Gesamtwerkes und seines künstlerischen Totaleindrucks willen schafft, während jene sich selber in den Vordergrund stellt und sich der Harmonie des zu schaffenden Kunstwerkes überordnet. Ebenso schwierig ist es auch, das Halbgelungene von dem Mittelmäßigen und Untauglichen zu unterscheiden, Natur und Nach, Kunst und Künstelei von einander zu trennen, weil hier das bloße Feingefühl nicht hinreicht, sondern jahrelange Uebung, Studium der Theorie der Kunst und praktische Erprobung des Urtheils in der Vergleichung guter und weniger guter mit mittelmäßigen und mit ausgezeichneten Schöpfungen der darstellenden Kunst hinzukommen muß, um das Ohr zu schärfen und die Phantasie von den rein äußerlichen und zufälligen Einwirkungen nebensächlicher Art zu emancipiren. — Während der Laie sich oft durch die Letzteren, ohne es zu wissen, in der Bildung seines Urtheils leiten läßt, soll der Kunstkritiker rein objectiv, nur nach dem Wesen und der Natur des Geschaffenen sein Urtheil einrichten, er soll ein feines Gefühl haben für die etwa mitwirkenden, außer dem Rahmen der Kunst stehenden Einflüsse bei einer Darstellung und diese zu scheiden wissen; er soll ferner aber auch nachweisen können, worin der Urgrund des Wohlgefallens oder der Abneigung beim Kunsturtheil liegt. — Hier fängt die Berufssphäre der Kritik an, der ich nunmehr einige Bemerkungen widmen möchte.

Die Kritik der Kunstwerke soll das tiefere Verständniß derselben anbahnen helfen. Sie soll die Dolmetscherin des Künstlers und zugleich auch ebenso sehr seine Helferin wie die des Laien sein. Dies setzt voraus, daß sie von künstlerischem Mitempfinden, von Kunstgeschmack und natürlichem Schönheitsgefühl ausgehen und daß sie ferner die Bedingungen und Erfordernisse eines Kunstwerks genau kennen müsse. — Auf die Bühnenkunst angewendet heißt dies: der Beurtheiler muß die Schönheitsgesetze der Poetik, speciell der dramatischen Dichtung, sich zu eigen gemacht und ihre praktische Anwendung bei der Beurtheilung von Dichtungen geübt haben. Er soll also nicht bloß den inneren Bau eines Stückes, seine Gliederung und Einteilung in Scenen und Acte und die Gründe dieser Gliederung kennen, sondern er soll auch die bei der Wahl der Stoffe und ihrer poetischen Ausgestaltung zu beachtenden Regeln, die Bedingungen der dramatischen Wirkungen und die Art der Composition von Charakteren verstehen. Ohne Kenntniß der Poetik, deren Grundlagen bekanntlich Aristoteles gelegt und Lessing dann weiter ausgebaut, Gustav Freytag aber in seiner werthvollen

Technik des Dramas (Leipzig, Hirzel, 1862) zu einem vollständigen System erweitert hat, ist es überhaupt unmöglich, ein tieferes Verständniß vom Wesen des Dramas zu erlangen. Carriere und Gottschall haben in ihren gleichfalls mit wissenschaftlicher Tiefe und Gewissenhaftigkeit verfaßten Lehrbüchern der Poetik werthvolle Hilfsmittel geliefert. — Ueber die Wirkungen des Tragischen und des Komischen haben außer Kant in seiner Kritik der Urtheilskraft Vischer und Robert Zimmermann, ferner Adolf Zeising in seinen scharfsinnigen „Aesthetischen Forschungen“ werthvolle Monographien geboten, denen neuerdings die zweite Auflage der berühmten Abhandlungen des hochangesehenen Jacob Bernays „über die aristotelische Theorie des Dramas“ hinzuzufügen ist. — Für die Beurtheilung der Charakterentwicklung ist natürlich Kenntniß der Grundgesetze der Psychologie erforderlich, die mit speciellem Bezuge auf die dramatische Darstellung der Nestor der neueren deutschen Dramaturgie, Theodor Ritscher, im 2. und 3. Bande seiner Theorie der Schauspielkunst (Die Kunst der dramatischen Darstellung, 3 Bände) entwickelt hat. Da dieser Zweig der Philosophie indessen in neuerer Zeit besonders von Fichte, Erdmann, Rosenkranz, Bahnsen (Charakterologie), Schubert (Geschichte der Seele), Waddington u. a. bedeutenden Gelehrten in umfangreichen Specialwerken behandelt worden ist, so muß Demjenigen, der sich mit dieser Wissenschaft zu beschäftigen wünscht, die Wahl aus der Reihe dieser Arbeiten selber anheim gegeben werden. Am leichtesten verständlich ist von allen noch das Werk des berühmten Königsberger Philosophen Karl Rosenkranz, eines Schillers von Hegel.

Mit Hilfe dieser wissenschaftlichen Vorstudien wird es dem mit natürlicher Empfänglichkeit für die Poesie ausgestatteten Freunde der dramatischen Dichtkunst möglich sein, sich allmählich ein einigermaßen sicheres und auf ästhetische Gründe gestütztes Kunsturtheil anzueignen. — Aber damit ist freilich für das Verständniß der dramatischen Schöpfungen im Einzelnen und ihrer Verkörperungen auf dem Theater noch nicht viel erreicht. Hier müssen die Specialstudien das Nöthige bewirken. — Wenn man nun bedenkt, daß über die Hauptwerke unserer klassischen Dramatiker ganze Bibliotheken von Commentaren zusammengeschrieben sind, welche das tiefere Eindringen in den Geist und die künstlerische Composition der Handlung und der Charaktere zu befördern bezwecken, wenn man allein die kritisch-commentirende Faust- und Hamletliteratur im Geiste überblickt, so wird man eine Vorstellung von der Weite und Ausdehnung dieses Specialstudiums gewinnen und es verstehen, wie es Gelehrte geben kann, die den

größten Theil ihres Lebens allein mit dergleichen literaturgeschichtlich-kritischen Studien auszufüllen vermögen. — Daß Jemand, der die geschichtliche Rangstellung und Bedeutung eines Dichtwerkes und sein Verhältniß zu dem gesammten Entwicklungsgange seines Urhebers kennen lernen will, die Literaturgeschichte befragen muß, daß mithin für die Zwecke des Dramaturgen auch die genaue Kenntniß dieser Wissenschaft mindestens von der Zeit des Hans Sachs an unabweislich ist, versteht sich hierneben von selbst.

Nicht minder ausgedehnt und umfangreich als das literar-historisch-ästhetische Gebiet ist das praktisch-dramaturgische, das die Theorie der Technik der Bühnenkunst mit allen ihren Abzweigungen historischen und ästhetischen Genres in sich begreift. — Leider ist es eine täglich zu machende verstimmende Erfahrung, daß selbst die ausübenden Künstler und Regisseure größerer Bühnen, geschweige gar das Publicum, von dem Vorhandensein einer eigentlichen wissenschaftlichen Theorie, von dem System der Bühnenkunst, meist nicht die mindeste Ahnung besitzen. Dem nicht gerade ästhetisch gebildeten Theile des Zuschauerthums kann man füglich wegen dieser Unkenntniß keinen Vorwurf machen, denn wo soll er, da weder auf den höheren Schulen, noch auf den Akademien die Kunstphilosophie in den obligatorischen Lehrplan gehört, über welchen examinirt wird, die speciell das Theater betreffenden Kenntnisse dieser Fachwissenschaft hernehmen? — Unsere landläufigen Wochenschriften und Monatsrevüen haben für Dramaturgie keinen Platz, vielleicht weil dieses Gebiet zu wenige Leser anziehen würde. Eine dramaturgische Zeitschrift konnte sich bisher aus dem engen Kreise der Fachleser noch nicht bis zu den Gebildeten hindurcharbeiten, und in den gelegentlichen Besprechungen, welche die Tageskritik dem Theater in politischen Zeitungen widmet, lassen sich dramaturgische Excurse nicht wohl anbringen. Selten mag es ein vorwiegend für ein feiner gebildetes Publicum arbeitender Feuilletonredacteur riskiren, diesem einen Ausflug auf das wenig bebaute Terrain der Dramaturgie anzufinnen. — So lange die Aesthetik auf den Universitäten von den Studirenden selbst philosophischer Fächer nur als ein Nebenbing, als eine Art von Luxus betrachtet werden wird, den man sich allenfalls auf die Dauer eines Semesters erlaubt, um doch wenigstens nachher im Abgangszeugniß den betreffenden Vermerk zu haben und sagen zu können, man habe auch etwas für seine schöngeistige Bildung gethan, so lange also nicht darin als einem Erforderniß der allgemeinen wissenschaftlichen Ausbildung geprüft wird, ist eine größere Ausbreitung ästhetischer Kenntnisse unter den Gebildeteren nicht zu erhoffen. Dasjenige, was

unter dem Aushängeschild „Aesthetik“ auf den höheren Töchterschulen und den Lehrerinnen-Seminarien getrieben wird, verdient in der Regel nicht den Namen der Wissenschaft. Es sind aufgelesene, zusammenhangslose und von den Lehrern oft selber nicht verbaute Brocken, die man bei der Lectüre einer Literaturgeschichte — meistens leider der Vilmar'schen — zusammengerafft hat, fragmentarische Bestandtheile verschiedener Systeme und Schulrichtungen, die sich in den Essays der Zeitschriften eingestreut vorfinden, ein ungenügendes Runterbunt von Wahrem und Falschem, von feststehenden und bestrittenen Lehrensätzen. Die Philosophie der darstellenden Kunst aber befindet sich unter diesem Mischmasch von ästhetischen Spänen nie! Und doch sollte von Rechts wegen jeder Zuschauer, der im Theater sitzt und sich competent glaubt, über den objectiven Kunstwerth einer Darstellung ein Urtheil abzugeben, ohne die Kenntniß dieser Wissenschaft sich hüten, mit solcher Meinung hervorzutreten. Denn wie tausendfältige Gelegenheit giebt es dabei, sich gründlich zu blamiren. Welch haarsträubenden Unsinn hört man fast an jedem Abend in den Zwischenacten, sobald die Foyerconversation begonnen hat, selbst von solchen Leuten zu Tage fördern, die sonst Verstand und Bildung genug besitzen, um an einer Unterhaltung über literarische Dinge sich zu betheiligen. Wie schief sind namentlich oft die Urtheile, wenn über die Darstellung bedeutender Gestalten unserer classischen Dichter gesprochen wird! Auch hierbei zeigt sich wohl die Fähigkeit, Gutes und Mißlingenes zu unterscheiden, aber bei den sogenannten Durchschnittsleistungen, bei ungewohnten Auffassungen, bei fremdartigem Stile der Spielweise hört in der Regel alle Sicherheit auf und die widersprechendsten Meinungen kommen zum Vorschein. Nur solche Zuschauer, die viel und mit aufmerksamem Ernste für die Sache gesehen und die dabei auch an verschiedenen größeren Bühnen vergleichende Betrachtungen über die Darstellungsweise der nämlichen Rollen anzustellen Gelegenheit nahmen, pflegen ein schärferes und zuverlässigeres Urtheil sich anzueignen, das aber, wenn es nicht von der Kenntniß der Technik geleitet ist, dennoch stets nur ein empirisches und daher ein nicht unbedingt verlässliches bleibt. Der Laie pflegt wohl, wenn man ihm widerspricht, zu entgegnen: „Nun ja, de gustibus non est disputandum“, was so viel heißt, wie: in Kunstangelegenheiten giebt es nichts an sich Falsches oder Wahres, nichts Richtiges und Unrichtiges, nichts Schönes und nichts Unschönes, denn das sind relative Begriffe, die je nach der Auffassung des Individuums, nach dem Geschmacksbelieben des Einzelnen, sich verschieben. Hiernach wäre also die Kunst, besonders die rasch vorübergehende auf den

Brettern, lediglich ein Spielball einer beliebig zusammengewürfelten bunten Menge und die verachteten Gründlinge des Parterres hätten einen ebenso wohlbegründeten Anspruch, dem Künstler seine Wege zu weisen, als ein Parquet von Akademikern? Denn wenn es keine Kriterien für das Kunstschöne giebt, wer will sich vermessen zu sagen: „dieses Kunstwerk, diese Leistung ist vollkommen, jene mißlungen?“

Friedr. Vischer, der Großmeister der heutigen Aesthetik, warnt vor der einschüchternden Kraft des bekannten Sages, daß über den Geschmack nicht zu discutiren sei, in seiner tiefsinnigen Schrift „über das Erhabene und das Komische“ (Stuttgart 1837), indem er nach analytischer Betrachtung des allgemeinen Schönheitsbegriffs auf S. 39 Folgendes bemerkt: „Dieser Canon hat nur bei den Gegenständen des Geschmacks seine Geltung, d. h. bei solchen, bei denen das ästhetische Wohlgefallen nicht rein (also objectiv, von Neußerlichkeiten unabhängig), sondern mit Interesse vermischt ist. — Das wahrhaft Schöne aber kann Niemand im Ernste diesem Grundsatz unterwerfen wollen, sofern nämlich unter demselben verstanden wird: man könne nichts Objectives über die Natur des Schönen festsetzen (denn das Disputiren freilich wird man klugerweise immerhin bleiben lassen). Wenn Jemand den belvederischen Apoll, die sirtinische Madonna, die Antigone, den Hamlet nicht schön findet, so nehmen wir keinen Augenblick Anstand, die Schuld nur seinem ungeübten ästhetischen Sinne zuzuschreiben. Es ist nur eine Differenz der Bildungsstufen, nicht eine absolute, in der Sache begründete, welche die Verschiedenheit der ästhetischen Urtheile herbeiführt.“

Nach Kant (Kritik der Urtheilskraft) soll das Wohlgefallen an dem Schönen unabhängig sein von jeglichem Interesse an der Existenz des Gegenstandes (von dem Begehren darnach), an dem wir das Schöne finden. Auf die Schauspielkunst angewendet heißt das: eine Kunstleistung ist dann eine vollendete, wenn Inhalt und Form sich vollkommen darin decken: mit anderen Worten, wenn der Geist, den der Dichter der Rolle eingehaucht hat, mit denkbar vollkommenster Schärfe und Klarheit sich darin ausgebrückt findet, und wenn ferner die Art der körperlichen Versinnlichung dem Wesen des Charakters und der Eigenartigkeit des vom Dichter beabsichtigten sinnlichen Eindrucks seiner Figur in so hohem Grade entspricht, daß dieselbe vor unsern Augen Leben und Körper angenommen zu haben scheint, wobei außerdem noch unter den Begriff der Formschönheit die selbstverständlichen Vorbedingungen einer vollkommenen Repräsentation fallen, nämlich tabellose, kunstgebildete Aussprache der Laute, hinlängliche Figur, Masse und plastische Geberdensprache. Werden diese Hülf-

mittel der körperlichen Darstellung so vollkommen dem scharf empfundenen und klar wiedergegebenen Geiste der Rolle angepasst, daß die geistige Seite sich mit der körperlichen vollkommen deckt, so wird man sagen: „diese Darstellung ist eine schöne, ein vollendetes Kunstwerk,“ denn eben in der Harmonie von Form und Inhalt, von Idee und Erscheinung beruht das Wesen des Kunstschönen. Ist dagegen die eine Seite gegen die andere im Nachtheile, dafür aber in dem Gesichte, dem Timbre des Organes oder in der Gestalt des Schauspielers ein äußerlicher Reiz, ein unser Interesse für den Menschen, nicht den Künstler, fesselnder Umstand mitwirkend, so fängt allerdings der Geschmack, d. h. das subjective Belieben der Neigung oder Abneigung an zu sprechen. Sache des kunstverständigen Kritikers ist es in solchen Fällen jedoch, dieses äußerliche Agens, das mit der Kunst nichts gemein hat, abzuwägen, sich des Einflusses desselben bewußt zu bleiben und diesen von dem Guthaben des Künstlers in Abzug zu bringen, weil auf diese Weise allein das Kunsturtheil ein gerechtes werden wird. Zugleich aber ist es auch seine Aufgabe, dem von dem accessoirischen Interesse in seinem Kunstempfinden mitbestimmten Publicum klar zu machen, worin der Irrthum der Rechnung liegt.

Aus den vorstehenden Andeutungen dürfte die Unrichtigkeit des Satzes: „über den Geschmack darf man nicht streiten,“ insoweit er auf die Schauspielkunst angewendet wird, ersichtlich sein. Es fragt sich nun, auf welchem Wege man dazu gelangt, das Schöne in der Darstellungskunst sicher erkennen zu lernen. — Unbedingt erforderlich ist dazu die Kenntniß der für den schaffenden Künstler geltenden Kunstregeln, vor Allem die der Technik des Vortrages, des Gebardenspiels und des Kostümmachens. Für die Ausbildung der Sprachwerkzeuge, die richtige Lautbildung und die Uebung in der Bewegung der Glieder und der Stellungen haben eine Anzahl tüchtiger Praktiker systematisch geordnete Lehrcurse ausgearbeitet, die ebensowohl dem Berufskünstler als dem in das Wesen der Kunst tiefer sich versenkenden Laien von hohem Nutzen, dem Kritiker aber geradezu unentbehrlich sind. Zur Uebung der Lautbildung hat Oscar Guttman in seiner „Gymnastik der Stimme“ (Leipzig 1867, Weber) in leicht faßlicher und auf praktische Erfahrungen gegründeter Darstellung eine methodische Anleitung geboten. Neuerdings ist dieses namentlich für Anfänger sehr nützliche Werk durch ein physiologisches, mehr für Lehrer der Vortragskunst geschriebenes Buch von Georg Hermann von Meyer, Professor der Anatomie in Zürich (Leipzig 1880, Brodhaus) ergänzt worden, das den Titel führt: „Unsere Sprachwerkzeuge und ihre Verwendbung zur Bildung der Sprachlaute“, ein



etwas gelehrtes, aber sehr gründliches und zuverlässiges Handbuch \*). — Ueber die kunstgemäße Ausbildung der Körperbewegungen und Stellungen, sowie über die Regeln des ritterlichen, höfischen und modern gesellschaftlichen Anstandes giebt ebenfalls Guttman in seiner viel gerühmten Schrift über die ästhetische Bildung des menschlichen Körpers (Leipzig 1880, J. J. Weber, II. Auflage) Regeln, die von Nichts wegen jeder Bühnenkünstler, mindestens jeder Regisseur, inne haben müßte. Wäre dies Buch unter den Schauspielern bekannter, so würde man nicht so häufig auf den Bühnen die allergrößten Sünden gegen die feinen Manieren und Lebensgewohnheiten wahrnehmen. — Ueber die Mimit schrieb bekanntlich Professor Engel, der Verfasser des „Lorenz Stark“ und des „Fürstenspiegel“, eine Zeitlang Director der Berliner Hofbühne, ein früher sehr geschätztes Buch: „Ideen zur Mimit“, das jedoch, obwohl es viele treffende Gedanken enthält, heute mit Rücksicht auf die veränderte Spielweise veraltet ist und durch Fiderit's gebiegenes, wenn auch etwas weit-schweifiges System der Mimit und Physiognomit (Detmold 1867) verdrängt worden ist, ein Werk, dessen Klarheit und anspruchslose Verständlichkeit trotz seiner wissenschaftlichen Systematik jedem Künstler und Kunstfreunde die Lectüre zu einer nutzbringenden machen wird. — Ueber das Kostümwesen giebt das herrliche, aber leider dem unbegüterten Privatmanne schwer erreichbare Werk des Berliner Professors an der Bauakademie, Weiß, den besten Aufschluß. Daneben sind noch zu nennen Kretschmer Trachten, Jacob Falcke Moden und Trachten, letzteres jedoch weniger für den Schauspieler als den Liebhaber der Kulturgeschichte, übrigens mit dem gegenwärtig im Erscheinen begriffenen größeren Kostümwerte desselben Verfassers (Stuttgart, Spemann) nicht zu verwechseln.

Ein monumentales Werk auf dem Gebiete der Kunstphilosophie, speciell der Dramaturgie, hat Theodor Rötischer, einer der schärfsten Denker in der erwähnten Richtung, mit seiner dreibändigen „Kunst der dramatischen Darstellung“ geschaffen, die zum ersten Male die Thätigkeit des Bühnenkünstlers einer gründlichen philosophischen Analyse unterzogen und die Grundgesetze des Kunstschaffens mit wissenschaftlicher Strenge entwickelt hat, ein Werk, ohne dessen gründliche Kenntniß kein Kritiker die Feder ansetzen und kein Schauspieler die Bühne betreten sollte. Da Rötischer ein Schüler Hegel's war, so hat er leider die mitunter schwer verständliche

---

\*) Palleste's Werk über die Kunst des Vortrages, das nach Beendigung dieses Aufsatzes erschien, ist mir noch nicht bekannt.

Terminologie und Kunstsprache seines Meisters sich angeeignet, auch geht er zuweilen in der Eintheilung seiner Kategorien zu weit, indem er zu feine Unterscheidungen macht und pedantisch die Dreizahl festzuhalten sucht. Aber bei allem dem und der oft ermüdenden Breite der Behandlung enthält das Werk doch eine solche Fülle tiefer Gedanken über das Wesen des Kunstschaffens, eine solche Menge seiner Bemerkungen und scharfsinniger Deductionen, daß es als ein wahrer Schatz zu bezeichnen ist und dem Kritiker die dankenswerthesten Fingerzeige bietet. — Für Schauspieler, die nicht mindestens Primanerbildung eines Gymnasiums oder einer höheren Realschule besitzen, ist das Buch wegen seiner tiefen philosophischen Gelehrsamkeit zum größten Theile zu schwer, wenigstens der erste Band, welcher das wissenschaftliche System der Schauspielkunst enthält, und, da Schauspieler, die sich dennoch an dasselbe heranwagen, sehr leicht falsche Begriffe von der Kunstphilosophie aneignen könnten, welche wiederum zu irrthümlichen Folgerungen und Anwendungen auf das Rollenstudium führen müssen, so kann denselben nur dringend gerathen werden, nur in Gemeinschaft mit einem kunstphilosophisch gebildeten Erklärer das Studium dieses Werkes zu beginnen. — Für die Rollenauffassung ist übrigens auch noch ein anderes, bedeutend leichteres Büchlehen von Nutzen, das Röttscher unter dem Titel: „Cylus dramatischer Charaktere“ bei Rümpler in Hannover hat erscheinen lassen und das als Vorschule für das größere Werk eine gute Anleitung giebt. — Von den übrigen zahlreichen philosophisch-dramaturgischen Schriften desselben Verfassers, die allesamt für den wissenschaftlich gebildeten Leser reiche Fundgruben des Wissens und praktischer Erfahrungen bieten, sind zu nennen: Abhandlungen zur Philosophie der Kunst in 5 Bänden, davon dramaturgische Skizzen und Kritiken in Bd. V (Berlin 1847), Kritiken und dramaturgische Abhandlungen (Leipzig 1859), dramaturgische und ästhetische Abhandlungen, herausgegeben von Emilie Schröder (Leipzig 1864, D. Wigand), ein nur dünnes, aber eine ansehnliche Zahl außerordentlich lehrreicher Aufsätze über wichtige allgemeine Fragen dramaturgischer Art enthaltendes Bündchen; endlich: Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilben, eine Sammlung dramaturgischer Analysen der wichtigsten Shakespeare'schen Rollen und eine sehr fleißige und erschöpfende Biographie des großen Seydelmann (Berlin 1840, Alex. Duncker). Keiner hat sich mit so großem Eifer, mit solcher Hingebung, wissenschaftlichen Vertiefung und mit so hohem Ernste mit der Praxis und der Theorie der darstellenden Kunst beschäftigt, wie es Röttscher that, den man füglich den Begründer einer wissenschaftlichen Kritik der Schauspiel-

kunst nennen darf. Mag man seinen oft pedantischen Schematismus und seinen Hang zu subtiler Hegel'scher Spintisirerei tadeln und diese Eigenthümlichkeit bei der Lectüre seiner Schriften als ein beschwerliches Hemmniß empfinden, immer wird die tiefe Gründlichkeit und die Schärfe seines Denkens, daneben auch die Summe seines Wissens zur rückhaltlosen Anerkennung bestimmen und den Wunsch rege machen, daß unsere moderne Theaterkritik diesen großen Meister sich zum Vorbilde dienen lassen möchte. Wäre dies der Fall, so würden zwar die feuilletonistischen Besprechungen der deutschen Bühnen weniger pikant und gefällig ausfallen, aber dafür an Sachlichkeit und Zuverlässigkeit gewinnen, was sie an amüsanten Tändelei und spielender Grazie der Form einbüßen. Jedenfalls würde das Publicum mehr daraus lernen, das allgemeine Kunstinteresse neue Anreize empfangen und die Künstlerwelt mit größerer Achtung vor der Kritik erfüllt werden.

Man sollte meinen, daß jeder Besitzer und jeder leitende Redacteur einer Zeitung oder Zeitschrift, der einen Mitarbeiter für die Besprechung von Kunstangelegenheiten, speciell des Theaters, engagirt, sich vergewissert habe, daß sein Mann auch die dazu erforderlichen Vorkenntnisse, die nöthige Fachbildung besitze. Die tägliche Erfahrung lehrt leider das Gegentheil. Ueber Theaterangelegenheiten zu urtheilen und in der Presse das Wort zu führen, gilt heute beinahe als eine Aufgabe, der jeder gewachsen sein müsse, welcher einen gewandten Stil und diejenige Schulbildung besitzt, mit der etwa ein guter Primaner die Anstalt verläßt. — Daß es eine philosophische Disciplin sei, welche dem Wirken des Theaterkritikers zu Grunde liegen soll, davon haben — Gott sei es geklagt — oft weder Verleger noch auch Redacteur eine Ahnung, wenn sie nicht zufällig selber sich mit Aesthetik aus Liebhaberei beschäftigen. So erklärt es sich denn, daß an vielen größeren Provinzblättern Leute mit dem Theaterreferat betraut sind, die in der That nur referiren und wo sie zu kritisiren gezwungen sind, durch die naechste Unkenntniß sich Blößen geben und dem Spotte und der Verhöhnung der Schauspieler anheimfallen; von jenen erbärmlichen Creaturen zu schweigen, die aus ihrem Richteramt eine Erwerbsquelle machen. So begreift sich ferner auch die völlige Unfruchtbarkeit der meisten Theaterbesprechungen für die Bildung des allgemeinen Kunstverständnisses. Als ein günstiger Ausnahmefall ist es schon zu betrachten, wenn an einem Orte, wo ein besseres Theater besteht, die Kritik von einem Gymnasiallehrer oder einem anderen akademisch gebildeten Manne geführt wird, der wenigstens durch die praktische Berufsbeschäftigung die Kenntniß der ästhe-

tischen Elemente erlangt hat. — Man liest solche Artikel daher in der Regel mehr aus Neugier denn aus Verlangen nach Regulirung über das beim Anschauen einer Vorstellung gewonnene eigene Urtheil. „Wen hat er gelobt und wen gerissen?“ hört man häufig genug fragen, wenn der Nachbar zur Zeitung greift, um die Theaterartikel zu überfliegen. — Die Klage über die Unzulänglichkeit der Theaterkritik in der Tagespresse ist übrigens nicht neu. Schon Röttscher hat darüber seinem Unmuths Lust gemacht und fast in jeder der neu auftauchenden und schnell wieder verschwindenden dramaturgischen Zeitschriften lehrt sie wieder. Nicht immer liegt es an dem Willen der Verleger und Redacteurs, sondern häufig auch an der Schwierigkeit, bessere Kräfte zu finden. Besonders in mittleren und kleineren Städten wird diese Schwierigkeit zur Unmöglichkeit. Leute in wissenschaftlichen Berufsstellungen fürchten meist den unausbleiblichen Aerger mit den Schauspielern und das damit verbundene Odium vor dem Publicum, und kundige Literaten, die sich aus beidem nichts machen, dabei aber auch von maßlosem Ruße und sittlicher Verlässlichkeit sind, giebt es in jeder mittleren Stadt nur in äußerst geringer Anzahl. Wer es ehrlich mit der Sache meint und weiß, welch ein ausgedehntes wissenschaftliches Gebiet die Dramaturgie ist, scheut überdies die meist, im Verhältniß zur Mühe, recht kärglich bezahlte Arbeit, für die obenrein die Redaction in der Regel nicht den erforderlichen Raum disponibel hat. Noch seltener aber gestattet die Rentabilität eines mittleren Provinzialblattes die Anstellung eines eigenen Theaterkritikers, der nicht zugleich auch andere Redactionsgeschäfte mit besorgt. So bleibt denn in der Regel kein anderer Ausweg übrig, als einen „Bellmaus“ in der Redaction selber mit der Function zu betrauen, die dieser dann so gut oder so schlecht übt, als es eben angeht. — Eine Ausnahme machen in dieser Beziehung die großen Journale unserer Hauptstädte ersten Ranges, an denen nicht bloß tüchtige Routiniers, sondern häufig sogar Leute von gründlicher philosophischer und Literaturbildung, mitunter sogar Schriftsteller von hervorragender Bedeutung als Kunstcritiker wirken und das Kunstverständniß in dankenswerther Weise fördern. — Da indessen dort ihre Sphäre meist eine local begrenzte bleibt, so gewinnt das übrige Publicum wenig dabei und das Interesse an dem Theater steigt im günstigsten Falle doch eben nur an den betreffenden großen Centren, während es an den übrigen Orten auf seinem bisherigen niedrigen Niveau verharrt. — Es würde freilich von einer naiven Ueberschätzung des Einflusses kunstphilosophischer Besprechungen auf die Hebung des Idealismus und des Kunstinteresses zeugen, wenn man von einer

richtigen Handhabung der Theaterkritik allein eine Belebung des Theaterbesuches erwarten wollte, sofern nicht der weit bedeutsamere Factor des Zeitgeistes hierbei helfend einträte. — Eine dem Idealen abgewendete Zeitrichtung wird weder durch Belehrung, noch durch die Lockungen eines auf hoher Stufe der Vollendung stehenden Kunstschaffens dauernd dem Theater wiedergewonnen werden.

Aber ebenso wie die Kritik kann auch die Kunst selber, insoweit sie nicht eine Sklavin ihrer Zeit ist, die Umkehr des Publicums beschleunigen helfen, indem sie die noch vorhandenen Keime des Idealismus zu pflegen und groß zu ziehen bestrebt ist. Einmal geschieht dies durch gute Stücke, dann durch möglichst vollkommene Darstellung und drittens durch mäßige Theaterpreise. — Ueber den Mangel an guten Neuschöpfungen für die Bühne mag ich nicht das oft gehörte Klage lied wiederholen. Jeder Theaterdirector, jeder Dramaturg und jeder sonstige Kenner der gegenwärtigen Theaterzustände variirt diese altgewohnte Melodie bis zum Ueberdruß. Ich tröste mich für mein Theil gegenüber den stereotypen Klagen über den „Verfall unseres Theaters“, die übrigens auch von Schiller, von Tieck und anderen Zeitgenossen dramatischer Blüthep perioden geführt worden sind und wohl immer geführt werden dürften, mit der That sache, daß wir in einem Uebergangsstadium von einer Periode der Zerfahrenheit und Unproductivität in politischer wie in literarischer Hinsicht zu einer neuen Zeit concentrirten und sich steigernden nationalen Culturlebens begriffen sind, nach dessen Ueberwindung auch unsere Kunst und Literatur, wie überhaupt unser gesamntes geistiges Leben neue Ideen und neuen Aufschwung gewinnen und demgemäß auch neue Knospen treiben werden. — Haben wir auch im Augenblicke erst nur bescheidene Anläufe zu einer solchen Erneuerung unserer geistigen Säfte zu verzeichnen, so wird und kann dieselbe nach dem allgemeinen Naturgesetz des Völkerlebens nicht ausbleiben. So lange aber die dramatische Triebkraft nur erst schwache Anfänge zeigt, möge man das vorhandene Gute früherer Perioden wacker ausnützen, man möge sich der großen Thaten unserer Klassiker und der hocherfreulichen Früchte immer wieder von Neuem erinnern, welche uns das junge Deutschland und dessen Nachfolger hinterlassen haben und möge diese in anständiger Darstellung öfters und zwar mitunter zu ermäßigten Preisen auf die Bühne bringen.

Ich komme hierbei auf einen Punkt, von dem ich mir namentlich für die Gruppe der höher Gebildeten, für unsere Beamtenfamilien und die ihnen ökonomisch und an Bildung gleichstehenden Kreise viel geistigen Gewinn verspreche. — Schwerlich wird — wie ich

schon früher erwähnte — ein vorurtheilsfreier Beobachter unserer socialen Zustände leugnen wollen, daß die Eintrittspreise unserer großstädtischen Theater im Verhältniß zu den nur mäßigen, ja richtiger wohl knappen Einkünften jener Klassen zu hoch sind, um einer Familie den öfteren Besuch des Theaters im Monat zu erlauben, obzwar gerade diese Zuschauer die würdigsten und dankbarsten sind und des Theaters bei ihren anstrengenden, aufreibenden und geistig abspannenden Berufsarbeiten mindestens ebenso sehr bedürfen, als das niedere Volk. Meines unmaßgeblichen Dafürhaltens wäre es nun in allen denjenigen Städten, welche subventionirte oder Hoftheater ohne die Concurrenz zweiter Theater besitzen, eine heilige Pflicht der Directionen, durch regelmäßige Veranstaltung von Vorstellungen zu herabgesetzten Preisen den Genuß der Kunst zu erleichtern und damit für die Pflege des Idealismus in jenen Kreisen zu sorgen, wo er noch am meisten heimisch ist und wo man seiner überdies am nöthigsten bedarf als Ersatz und Trost für manche Entbehrung und Unbill, die das Leben auferlegt. — Viele Directoren und Intendanten werden mit Achselzucken auf ihre schwindstüchtigen Kassen — schwarz und leer wie der Kopf Silhouet's — hinweisen, eine Jeremiade über die unerschwinglichen Gagen, die enormen Kosten der Oper und die steigenden Ansprüche an den Luxus der Ausstattung in Kostüm und Decoration anstimmen. Zugegeben, daß solche Einwände theilweise begründet sind; aber ich antworte darauf: Ei, so trachtet darnach, daß die Gagen sich ermäßigen und schränket den unbüßlichen äußeren Luxus ein. „Schöner Gedanke — aber wo dann die guten Kräfte hernehmen in der heutigen Zeit des Wettrennens nach Künstlern, in der z. B. Pollini, Claar, Laube, Förster, Stägemann, Maurice und die Intendanten von Berlin, Wien, Dresden, München, Hannover und Karlsruhe mit vollen Händen das Geld austreuen, sobald sich nur ein neues Talent blicken läßt. Kann ich Armeen von Künstlern aus der Erde stampfen?“ Auch das ist richtig. Aber ich erwidere darauf, daß die Armee des Künstlerthums groß genug sein würde, um die Nachfrage nach guten Kräften zu befriedigen und um durch vermehrtes Angebot die Gagen zum Sinken zu bringen, wenn man nur dafür sorgen wollte, daß die Unzahl hoffnungsvoller und talentbegabter Recruten, die gegenwärtig in dem allgemeinen Chaos zu Grunde gehen oder doch verkrüppeln, weil sie ohne künstlerische Vorbildung sich zu früh in den Kampf stürzen, auf Theaterschulen gehörig vorbereitet und gekräftigt würde. — Schaffet nur Bildungsinstitute, auf denen das junge Talent reift und für den Beruf gestählt wird; verpflichtet Euch durch

Cartellvertrag, bei Vacanzen und Erprobung von Ersatzleuten zuvörderst es mit jenen kunstgebildeten Novizen zu versuchen, bevorzuet sie bei der Auswahl neuer Kräfte und versorget Euch zudem mit Regisseuren oder Dramaturgen, welche den in die Praxis eintretenden jungen Künstler von Talent weiter zu fördern vermögen, und Ihr werdet nicht mehr über die unerschwinglichen Gagen und den Mangel an Auswahl unter gut gebildeten und leistungsfähigen Talenten zu klagen haben!

Es ist hier nicht der Ort, um einen Organisationsplan und die Frage zu erörtern, ob das Reich, der Staat, die Communen oder wer sonst solche Bildungsinstitute zu errichten haben würde. Ueber die Möglichkeit der Errichtung von Theaterakademien durch den Staat und ihren Nutzen ist vielfach gestritten worden und man ist bis heute über diese Frage noch nicht einig geworden. Die preussische Regierung, die schon zu verschiedenen Malen den Plan aufgenommen und von Röttcher im Jahre 1847 sogar einen Organisationsentwurf hatte ausarbeiten lassen, ist davon immer wieder zurückgekommen. Daß weder die Communen noch auch das Reich diese Idee ausführen werden — wenigstens nicht in absehbarer Zeit — liegt in der Natur der Verhältnisse. — Ueber die Nützlichkeit, ja Nothwendigkeit der Ausführung überhaupt besteht aber wohl bei einsichtigen Kennern unserer Theaterzustände keine Meinungsverschiedenheit mehr. Die hervorragenden Autoritäten haben beständig den Mangel solcher Bildungsstätten beklagt und auf dessen Beseitigung hingearbeitet. Tieck, Röttcher, Eduard Devrient und eine große Zahl neuerer Schriftsteller, darunter ein hoher preussischer Beamter, der Geh. Reg. Rath Hahn, ferner F. Ludwig, Gotthard Hübner, Röberle u. A. sind in diesem Sinne thätig gewesen, bis jetzt jedoch ohne besonderen Erfolg, weil die Directoren dem Postulate zu lau gegenüberstehen und die Schauspieler selber bisher noch viel zu sehr von der Organisirung ihrer Genossenschaft in Anspruch genommen wurden. — Ueber die Leistungsfähigkeit der in Leipzig, Dresden und Wien bestehenden Theaterakademien, die allesamt eines officiellen Charakters entbehren, habe ich kein Urtheil, weil ich diese Institute zu wenig kenne. Sie mögen ihrem Zwecke in ehrenvoller Weise dienen; diejenigen Schüler und Schülerinnen der Schauspielclasse des Wiener Conservatoriums, welche ich in künstlerischer Hinsicht kennen zu lernen Gelegenheit hatte, gereichten jener Anstalt allerdings zur Ehre. Aber was will es bedeuten, daß von den Hunderten, die sich alljährlich auf die unsichere See des Bühnenberufs hinaus wagen, einige Wenige zuvor die Kunst des Segelns erlernen? So lange nicht die Direc-

toren auf die junge Mannschaft in irgend einer Weise einen moralischen Druck zur Erwerbung einer besseren technischen Vorbildung zu üben im Stande sind, wird der gute Wille und die freie Entschließung nur wenige dazu treiben. — Ich sehe übrigens die unbedingte Nothwendigkeit nicht ein, Theaterakademien von Staatswegen zu errichten. Wenn die Bühnengenossenschaft im Vereine mit dem Cartellverbände sich dazu herbeiließe, eine große Kunstschule ins Leben zu rufen, so würde, zweckmäßige Organisation vorausgesetzt, dieselbe sicherlich die nämlichen, ja vielleicht noch bessere Erfolge zu erzielen vermögen, wie etwa ein Staatsinstitut, bei dem die Gefahr bürokratischer Reglementirerei und einseitiger Beamtenprotection nicht zu unterschätzen sein möchte. Der Staat — und welcher wäre wohl auch hier mehr berufen, die Initiative zu ergreifen als der preussische, — oder das Reich sollte nur erst den Anstoß zur Verwirklichung eines solchen Unternehmens geben, man sollte nur Fachmänner-Conferenzen anberaumen und überhaupt zeigen, daß man für die Sache ein warmes Interesse hegt, und man würde alsbald mit Befriedigung wahrnehmen, wie die einmal ins Rollen gebrachte Kugel sich dann von selber fortbewegt. Ist es erst gelungen, die Bühnenvorstände und die bedeutenderen ausübenden Künstler für die gemeinsame Verwirklichung der Idee eines theatralischen Bildungsinstituts zu interessiren, so würde dieselbe bald ins Leben treten, und ist dies geschehen, so dürfte auch eine finanzielle Unterstützung eines Institutes, das die Garantie seiner Zweckmäßigkeit bietet, seitens der einzelnen Staaten nicht fehlen, falls solche nicht etwa aus Reichsmitteln gewährt werden könnte. Wie man für die Ausgrabungen in Olympia Hunderttausende aus der Reichskasse gespendet hat, so sollte man meines Erachtens wohl auch für einen anderen höchwichtigen Factor unseres Culturlebens, der weit unmittelbarer auf die Gesittung von Millionen wirkt, als die bildende Kunst und die Malerei, alljährlich einen verhältnißmäßig geringfügigen Zuschuß erschwingen können.

Genies und Talente werden freilich nicht durch Unterricht erzeugt, sondern sie werden geboren. Abgesehen aber davon, daß manches Talent, das jetzt in naturalistischer Verwilberung aufwächst und verloren geht, durch Erziehung auf glänzende Bahnen geleitet werden würde, genügt auch schon der Erfolg, daß in Zukunft das Contingent der correcten und tüchtigen Künstler von mittlerem Talente, das gegenwärtig noch recht schwach ist, bedeutend verstärkt und das künstlerische Bananenthum von den besseren Bühnen verdrängt würde. Wird man nicht mehr genöthigt sein, für Künstler von correcter Spielweise Sagen zu zahlen, welche der Theateretat kaum zu ertragen vermag, so wird



auch die Möglichkeit einer öfteren Veranstaltung von Vorstellungen zu ermäßigten Preisen gegeben sein. Man unterschätze doch nicht die erziehende und bildende Kraft der Bühne; man mißachte nicht den lebiglich ideellen Gewinn, der durch die Wiedererweckung der Theaterlust und die Kräftigung der edleren Seite im Menschen unter den ärmeren Volksklassen, dem kleinen Bürger und Handwerker erzielt wird, sobald man den Besuch des Theaters den Massen erleichtert. Freilich darf dabei nicht fortwährend das hohe klassische Turnierroß getummelt werden, sondern es muß auch für die leichtere Erheiterung und Zerstreuung mit weisem Sinne und richtigem Blicke für das Praktische gesorgt werden. Stücke wie das „Fest der Handwerker“ und die „Schleichhändler“ giebt es in genügender Zahl, um dem Repertoire für die wohlfeilen Volksabende den Reiz der Abwechslung zu verleihen. Aber man darf sich nicht vor dem Staube fürchten, unter dem sie in den Theaterbibliotheken vergraben liegen. Man muß darnach suchen, nöthigenfalls unter Befragung einer zuverlässigen Literaturgeschichte.

Ob das leuchtende Ziel der Erhebung der Bühnenkunst auf jene lichtumwobene, ätherfrische Höhe, in der die Wahrheit und die Schönheit zu ewigem Bunde vereint ihren Wohnsitz genommen haben, jemals erreicht werden, ob die dramatische Darstellung dereinst der sorgsamsten und zartesten Pflege durch die begabtesten und vornehmsten Geister der Nation unter der schirmenden Regide des Staates gewürdigt werden und aufhören wird, das Aschenbrödel unter den Künsten zu sein — wer vermag dies in einer Zeit vorauszusagen, in der die Kämpfe um die Getreidezölle, das Tabaksmonopol und den dreizehnten Hauptmann, die Controversen über Canalisation oder Abfuhr, über die Rieselfelder und die öffentliche Beleuchtung, die Entphosphorung des Eisens und die zweckmäßigste Art der Verwendung unserer Abfallstoffe dermaßen die productivsten Köpfe in lebendiger Thätigkeit halten und die Leidenschaften ins Feld führen, daß alle anderen Interessen für das in der hehren Sphäre der Schönheit Liegende darunter zu ersticken drohen?

Aber wie entfernt, ja wie unabsehbar auch immer jenes vielleicht unerreichbare Gestade des Eilandes der Glückseligen uns erscheinen mag: schon den Kurs dorthin gezeigt und die Schiffer zur Fahrt ermuntert zu haben, gewährt Denen eine gewisse freundige Genugthuung, welchen das Schicksal es versagt hat, selber das Steuer zu führen oder des Amtes des Piloten zu walten. In magnis et voluisse sat est!

## Die Hamburger Preisconcurrentz vom Jahre 1775.

Der Director der bekannten und nach ihm benannten Theatergesellschaft, Adermann, war im Jahre 1771 gestorben, nachdem er in der letzten Zeit seines Lebens vorzugsweise Hamburg zum Orte seiner Wirksamkeit sich ausersehen und dort eine aus vorzüglichen Mitgliedern zusammengesetzte Gesellschaft versammelt hatte. — Seine Wittwe, Sophie Charlotte Adermann, die Mutter des großen Friedr. Ludwig Schröder, setzte die Direction ihres verstorbenen Mannes fort und wurde dabei von ihrem damals erst 27 Jahre alten Sohne wesentlich unterstützt. Derselbe führte die gesammte Regie und war der eigentliche „artistische“ Director.

Die Direction war mit allen Kräften bemüht, ihr Publicum nach Möglichkeit zufrieden zu stellen und besonders eine große Zahl von Novitäten zu bieten. Zu diesem Behufe hatte Schröder den Schriftsteller Bode als Theaterdichter und Uebersetzer gewonnen. Indessen waren die Erwartungen, die sich Schröder von der Wirksamkeit dieses Mannes versprochen, dennoch nicht ganz erfüllt worden, obwohl derselbe ihm manche brauchbare Uebersetzung und Bearbeitung lieferte. — Die Production auf dem Gebiete des Dramas war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts äußerst kärglich, und die Directionen, die sich nicht zu der bereits stark mißcreditirten Stregreifkomödie herbeilassen wollten, waren oft genug in Verlegenheit um die Stücke, mit denen der Heißhunger der vielköpfigen Hydra, genannt Publicum, hätte befriedigt werden können — eine Erscheinung, die jaht noch heute sich wiederholt.

In dieser Rathlosigkeit entschloß sich nun die Direction der Adermann'schen Truppe, zu einem Mittel ihre Zuflucht zu nehmen, zu welchem der geniale und intelligente Bode, der in Hamburg

Musiker, Schriftsteller und Buchhändler war, die anregende Idee gegeben hatte — es war dieses die Ausschreibung einer dramatischen Preisconcurrentz.

Die Ankündigung derselben wurde in den bedeutendsten Zeitungen veröffentlicht und ist uns erhalten. — In den Literaturgeschichten, selbst in den bedeutenderen Werken dieser Art, findet man diese Maßnahme für gewöhnlich als eine aus der Theilnahme an der Hebung der literarisch-dramatischen Production hervorgegangene charakterisirt. Dieselbe ist jedoch keineswegs als eine solche in erster Linie zu betrachten, vielmehr entsprang sie zuvörderst lediglich dem praktischen Bühnenbedürfnisse, wie ja ganz klar aus der Ankündigung hervorgeht, in der als Bedingungen folgende Punkte aufgestellt wurden. „1) Daß das Stück von der Beschaffenheit sei, daß es a) in Ansehung seines sittlichen Inhalts auf die Bühne gebracht werden dürfe; daß es auch b) um aufs Theater gebracht zu werden, keine außerordentlichen großen Kosten an ungewöhnlichen Kleidertrachten und sonstigen Decorationen erfordere, ferner c) nicht die Anzahl der agirenden Personen übersteige, die man billigerweise auf einer deutschen Bühne erwarten kann. d) Ob wir gleich Trauerspiele in Versen nicht ganz ausschließen, so werden uns doch gleichwohl die in Prosa von sonst gleicher Güte viel lieber sein.“ Hierauf wird erklärt, daß die unterzeichneten Ausschreiber der Concurrerz auch das dramaturgische Richteramt üben, indessen nicht allzu strenge sein würden. — Das Verlagsrecht prämiirter Stücke wurde für die Direction gegen billige Vergleichsbedingungen mit den Autoren vorbehalten und eine Anzahl dieser mit einer Prämie gekrönten und dann aufgeführten Stücke der Sammlung von Dramen einverleibt, die Schröder anonym unter dem Namen „Hamburgisches Theater“ herausgab, um dadurch auch andern Collegen, — natürlich gegen Honorirung — die Gelegenheit zu geben, gute Stücke auf ihre Bühnen zu bringen. — Man kann somit Schröder gewissermaßen als einen der ersten Theateragenten für den Vertrieb von Dramen ansehen. Freilich wird er wohl auch der achtbarste oder doch mindestens einer von den wenigen achtbaren gewesen sein.

Bevor wir weiter gehen, möchten wir noch beiläufig auf die Clausel über die äußere Form besonders hinweisen. Die beiden gesperrt gedruckten Stellen sind in der gedachten Ankündigung durch größere Lettern ganz besonders augenfällig gemacht worden.

Es geht aus der Art der Ausdruckswendung deutlich hervor, daß die Direction eine entschiedene Aversion gegen die gebundene Rede hatte, die damals allerdings mehr wie gebunden — wir

möchten sagen: geschnürt — war. Das Publicum hatte den leirnen und schläfrigen Alexandriner mit seiner langweiligen Monotonie gründlich satt und mochte nicht gerne in Comödien gehen, die in dieser Versart geschrieben waren. Ich entsinne mich nicht, wo ich es gelesen, daß in Hamburg einmal der Unwille über die unendlich ermüdende Langweiligkeit des in jener Versart gehaltenen Dialogs so sehr anwuchs, daß eine energische Aeußerung seitens der Zuschauer erfolgte, aus der man habe ersehen können, daß der G. und seiner Unzufriedenheit ganz besonders in der Form gelegen habe. Auch dieses Moment erscheint mir aus dem Grunde besonderer Erwähnung werth, weil aus demselben ersichtlich wird, daß keineswegs die Gelehrten jener Zeit allein die Mängel der literarischen Producte erkannten, sondern daß auch das Volk unter Umständen ein ebenso gesundes Urtheil fällen konnte, wie es solches zuweilen auch heute noch thut.

Natürlich erforderte somit schon die alleinige Rücksicht auf die geschäftliche Lucrativität, dem Geschmacke der Zeit Rechnung zu tragen und — da man von dem fünffüßigen Jambus noch wenig kannte, überdies aber auch diesen nicht sonderlich goutiren wollte — die Anwendung der Prosaform zu empfehlen.

Das Honorar für jene Leistungen war mit Rücksicht auf die Zeitverhältnisse ein recht ansehnliches. Für eine gelungene Uebersetzung eines guten fremden Stückes wurden 30 Thaler, für ein deutsches Original von drei oder fünf Acten, gleichviel ob dasselbe ein Trauer- oder Lustspiel sein würde, 20 Louisd'or oder 100 Thaler geboten. Nun ist hierbei noch in Betracht zu ziehen, daß dieses Angebot sich keineswegs auf einen beständigen Zeitraum beschränkte, sondern auf ungewisse Dauer bestehen blieb: ein Umstand, der den Schaffensdrang allerdings sehr bedeutend anzuregen geeignet erscheinen muß. Am Schlusse des ganzen Avertissements wird übrigens darauf aufmerksam gemacht, daß die Direction auch höhere Sätze zu bewilligen geneigt sein würde, sofern besonderer Anlaß dazu vorhanden sein sollte. Es wird aus dem Vorigen wohl schon erhellen, daß wir geneigt sind, dramatische Talente zu verehren und die für uns (!) angewendete Mühe nach Kräften zu erkennen.

Hamburg, den 28. Februar 1775.

Sophie Charlotte Ackermann.  
Friedrich Ludwig Schröder."

In der Vorrede zu dem ersten Bande der schon erwähnten Sammlung von Stücken, welche Schröder für die Hamburger Bühne erworben, bemerkt letzterer, daß der Erfolg jener Offerte ein zufriedenstellender gewesen sei. Die gehoffte Ermunterung sei thatsächlich eingetreten, — mit welchem Resultate für die Förderung der Dichtkunst in qualitativer Hinsicht und für die Erbauung des Publicums müßte das Letztere entscheiden. Im Weiteren findet sich dann die sehr vernünftige Bemerkung, daß das Publicum keineswegs glauben möge, es würden ihm in den durch den Druck zugänglich gemachten Preistücken Meisterwerke, die alles bisher Dagewesene übertreffen, geboten. Vielmehr bedeute für den Herausgeber jenes Wort gute und brauchbare Originale und gute und brauchbare Verdeutschungen, wobei er die etwas malitiose aber sehr treffende Anmerkung macht, daß gerade ein Meisterstück oder ein Werk des Genies zuweilen nicht brauchbar sein könne.

Als das erste aus dieser Preisconcurrenz siegreich hervorgegangene Stück stehen „Die Zwillinge“ von Maximilian Klinger am Anfang der ganzen Sammlung, die vier Bände umfaßt und dreizehn Dramen enthält, von denen wohl etwa zehn nach den vorgenannten Sätzen honorirt sein dürften: eine ansehnliche Aufwendung für einen Theaterdirector einer Zeit, die dem Theater so ungünstig war, daß öfters nicht einmal die Unkosten für die Unschlittlerzen einkamen, die man zur Beleuchtung brauchte! Bei Erwähnung des eben genannten Preistückes läßt sich Schröder in folgender Weise vernehmen: „Sonderbar war's, daß kurze Zeit auf einander drei Trauerspiele eingesandt wurden, die alle drei den Brudermord zum Gegenstande hatten. Das erste, „Die unglücklichen Brüder“, war zu leer an Handlung, nicht überdacht und reif genug, obschon einige Scenen vortheilhaft und Erwartung erregend angelegt, die aber unbefriedigt blieb. Das zweite hieß: „Julius von Tarent“, handlungsvoll schön dialogirt, voll Verve und Geist; alles entdeckt den Kenner der Leidenschaft, den denkenden Kopf, den Sprecher des menschlichen Herzens und kurz — den Dichter von Talent; es war des Preises entschieden werth, bis ihm das dritte, „Die Zwillinge“, denselben dadurch abgewann, daß es die mächtige, gewaltige Triebfeder der unentschieden gebliebenen Erstgeburt voraus hatte. „Wer beweist mir, daß ich nicht der Erstgeborene von den Zwillingen war?“ — Das entflammt den wilden hintennach gesetzten Guelfo, und darüber fallen beide.“

Also Klinger war der beneidenswerthe Glückliche, der die Reihe der lorbeergekrönten Dichter eröffnete. Reizewitz, der Autor des

zweiten Stückes, ging leer aus, und wie in den meisten literarhistorischen Werken zu lesen, mit großem Unrecht. Sein Stück soll das bedeutend werthvollere sein. — Wir werden uns über diese Frage im weiteren Verlaufe unsrer Darstellung verbreiten. Gleichzeitig scheint es uns zweckmäßig, auch auf einen vielfach vorkommenden Irrthum in literarhistorischen Lehrbüchern hinzuweisen, nach welchem angenommen wird, Schröder habe bei der Bekanntmachung der Preisbewerbung speciell das Verlangen aufgestellt, daß das Thema des Brudermordes behandelt werde. Wie unsinnig eine solche Angabe ist, ersieht der Leser aus den Hauptstellen der Preisausschreibung, die oben wiedergegeben sind. Allerdings ist der Irrthum von anderer Seite, ich glaube von dem vortrefflichen Meister in gründlicher literarhistorischer Forschung, Karl Göbcke, montirt worden.

Daß Klinger's Stück den Preis errang, erregte schon damals Befremden, als das Resultat der Bewerbung in weiteren Kreisen bekannt wurde, und man war entschieden der Meinung, daß man Leisewitz eine schwere Unbill zugesügt habe. Man gab etwas auf Schröder's Urtheil. Hatte derselbe doch bei der Einführung Shakespeare's — in welcher Gestalt auch immer — ein so vortreffliches Urtheil bewiesen. Zu dem war er ja auch selbst Dramaturg insofern, als er seine Bühnenmitglieder durch dramaturgische Unterweisung praktisch und theoretisch auszubilden bemüht war; endlich hatte man auch noch von ihm eine Reihe achtbarer Originalproducte für die Bühne kennen gelernt und aus allen diesen Umständen wie aus seiner Directionsführung dem jungen Manne trotz seiner 31 Jahre eine bedeutende Competenz auf dem Gebiete der Kritik zugestanden. Das Urtheil machte also, wie immer es auch ausfiel, Aufsehen.

Ich werde später Gelegenheit nehmen, einige Meinungen von Zeitgenossen bei den Concurrenten über deren Producte anzuführen und bemerke hier nur das Eine als orientirendes Characteristicum, daß Lessing eine Zeitlang Goethe für den Autor des „Julius von Tarent“ ansah. Wie bedeutend mußte also die Verfehrung des Urtheils gewesen sein, das ein solches Stück einem Klinger'schen nachsetzte, und wie groß auch demnach das Befremden darüber in der Gelehrtenrepublik.

Nun, wie ich schon oben in Aussicht gestellt, sollen meine Leser ja selbst die Gelegenheit finden, über beide Stücke ihre vergleichenden Urtheile abzugeben, sobald ich auf dieselben näher eingehen werde. Welches von Beiden das Bessere oder das Schlechtere sei, dieses zu erweisen ist jedoch nicht der erste Zweck meiner Untersuchung. Es kommt mir zuvörderst darauf an, für denjenigen, der sich für die

Cultur- und Geschmacksverhältnisse einer zwar längst vergangenen, aber nichts destoweniger im Ansehen der beginnenden Classicität stehenden Zeit interessirt, ein charakteristisches Streiflicht zu geben, das zum Verständniß jener Zeit beitragen soll. Es mögen jedoch zuvörderst einige orientirende biographische Notizen über die beiden Concurrenten vorausgeschickt werden.

Der Verfasser des „Julius von Tarent“, Johann Anton Leisewitz, war zur Zeit der Preisausschreibung Student der Rechte auf der Göttinger Universität und verkehrte, da er in sich einen Trieb zu dichterischer Thätigkeit fühlte, lebhaft mit den Mitgliedern des Göttinger Dichterbundes, indessen, wie berichtet wird, weniger in activer Productivität, als vielmehr in still in sich gefehrter Beschaulichkeit und Beobachtung des Strebens seiner Freunde. Offenbar war ein charakteristischer Zug in seinem psychischen Leben ein gewisser Grad von stiller Zurückgezogenheit und schüchterner Innerlichkeit. Er mochte wohl zu schüchtern und bescheiden sein, um es zu wagen, sich an dem lebhaften Treiben der Anderen mit zu betheiligen. Der junge Mann stand im 23. Lebensjahre, als die Hamburger Preisconcurrnz veröffentlicht wurde. Vielleicht mochte ihm bis zu dieser Zeit die passende Anregung zu einem Versuch seiner Leistungsfähigkeit gemangelt haben: genug, er betheiligte sich bei dieser Concurrnz mit seinem Erstlingswerke und — reussirte nicht. — Gewiß eine niederdrückende und verstimmende Enttäuschung, besonders für denjenigen, der auf den ersten Versuch ein entscheidendes Gewicht legt und von dem Erfolge desselben alle ferneren Pläne und Absichten abhängig macht, wie solches Leisewitz that. Für einen so eigenthümlichen, zu Grübeleien und Hypochondrie hinneigenden, äußerst sensiblen und leicht einzuschüchternden Charakter wie Leisewitz, war es gewissermaßen eine unvermeidliche Consequenz, daß er sich, unmuthig über den entschiedenen Mißerfolg und an seiner Befähigung zweifelnd, von einer Beschäftigung abwendete, die er als nichtig und erfolglos erkennen zu müssen glaubte. Man wird diesen Schritt daher nicht sowohl als einen Ausfluß tief verletzter Eitelkeit, denn als einen von nüchternen Ueberlegung — freilich einer im Gefühl des Schmerzes über das Mißlingen angestellten Ueberlegung dictirten Entschluß zu betrachten haben. Es ist der Grundzug jeder wahren Begabung bei bescheidenen schüchternen Gemüthern, daß sie an sich zweifeln und selbst dann muthlos werden, wenn sie bereits unzweideutige Beweise ihrer Begabung an den Tag legten: man denke dabei nur z. B. an Schiller!

Und daß Leisewitz in der That eine Hoffnung erweckende Be-

gabung besessen, hat noch Niemand geleugnet. Wer sich in die Situation und die Stimmung eines solchen jungen Mannes versetzt, wie Leisewitz einer war, wird es ganz natürlich finden, daß der Schmerz über die Zerstörung seiner Hoffnungen zugleich auch den entschiedenen Zweifel an seiner Befähigung für das Drama hervorgerufen mußte. Ein junger, leider zu früh verstorbener Gelehrter, Rutschera von Nischbergen, der im Jahre 1876 bei Gerold in Wien eine eingehende, sehr fleißige und gewissenhafte Biographie des Dichters hat erscheinen lassen, weist in letzterer freilich mit unwiderleglicher Sicherheit nach, daß Leisewitz durch den ersten Mißerfolg sich keineswegs vollständig von allen ferneren dramatischen Versuchen habe abschrecken lassen, denn es sei festgestellt, daß er im Jahre 1776 mehrere dramatische Entwürfe begonnen habe, die zwar niemals ausgeführt worden sind, aber jedenfalls dafür zeugen, daß Leisewitz noch nicht völlig den Schaffensmuth eingebüßt hatte. Die in den Literaturgeschichten befindliche Angabe, Leisewitz sei durch das Ergebniß der Preisconcurrrenz für immer der dramatischen Production entwendet worden, ist hiernach zu modificiren. (Vgl. Nischbergen p. 99 ff.)

Ich habe vorhin schon erwähnt, daß das Stück die Aufmerksamkeit von competenten Beurtheilern auf sich zog, als es im Jahre 1776 im Druck erschien und daß Lessing es anfangs Goethe zuschrieb. Der Bruder Lessing's, Carl, der bekanntlich eine Biographie unfres deutschen Aristoteles geschrieben, die, wenn sie auch im Uebrigen nicht viel werth ist, dennoch einzelne ganz schätzenswerthe Notizen enthält, berichtet, daß, als sein Bruder um die Ostermesse 1776 in einem Buchladen zu Braunschweig sich die Novitäten angesehen und dort auch das eben erschienene Trauerspiel gefunden, er dasselbe mit sich genommen und gelesen habe. Eschenburg, der zu jener Zeit in Braunschweig sich aufgehalten, soll es gleichfalls durchgelesen haben. Als nun dieser auf die Vermuthung Lessing's, daß Goethe der Verfasser sei, einige Zweifel geäußert, habe Lessing ausgerufen: „Desto besser! so giebt es außer Goethe noch ein Genie, das so etwas machen kann.“ — Als Leisewitz später nach Braunschweig kam, machte Eschenburg ihn mit Lessing bekannt, und beide wurden Freunde. Leisewitz ging später, im Sommer 1776, nach Berlin und erhielt von seinem neuen Freunde eine Anzahl Empfehlungsbriefe an Ramler, Mendelssohn, Engel und Andre, in denen Lessing unverbohlen sich über den Beifall äußerte, den ihm die Tragödie des begabten jungen Dichters abgenöthigt habe. — Seinem Bruder schrieb er: „Ein solcher junger Mann und ein



solches Stück sind gewiß aller Aufmerksamkeit werth!“ und an Mendelssohn: „Ich glaube nicht, daß viel erste Stücke jemals besser gewesen.“ (XII. 454. 456. Lachm. 1838.)

Wieland gab zu jener Zeit eine literarisch-kritische Zeitschrift: „Der deutsche Mercur“ heraus, für damalige Zeit dasselbe, was heute etwa Gottschall's „Unsere Zeit“ ist. An derselben arbeiteten die bedeutendsten Geister, die sich dazu berufen fühlten, als Kritiker mit; den hervorragendsten Antheil an diesem Gebiete hatte Merck, der einige Jahre hindurch der Mittelpunkt des literarischen Lebens war, da man ihn wegen seines ausgezeichneten Urtheils überall als eine Autorität anerkannte. Merck recensirte in der gedachten Zeitschrift auch das Drama von Leisewitz. Sein Urtheil ist im Jahrgang 1776 IV. Quartal p. 91 abgedruckt und lautet nicht gerade abfällig, aber auch keineswegs sonderlich anerkennend. Ich theile einiges aus demselben mit. So heißt es dort z. B. zu Anfang: „Diese dramatische Production verräth einen jungen Mann von ungemeinem Genie. Ueberall sieht man blendende Diction, bis zur Wärme des innigsten Gefühls auffliegende Einbildungskraft, — Einfall mit Einfall hascht sich — und eine einmal angefangene Allegorie wird durch alle Logiken pro et contra durchgeführt. Bei dem Allen fehlt's den Charakteren an Selbstständigkeit, an Naturwahrheit, denn sie waren nur in dem Gehirn des Verfassers entsprungen, wie alle Geschöpfe unsrer jezt schreibenden Dramatizere. Einheit der Handlung würde man gerne in einem Stücke durchaus durchgeführt vermissen und die Kritik kann's wohl erlauben, daß in einem Schranke mehr denn ein Schubkasten ist. Allein die Fächer, woraus das Ganze bestehen soll, müssen auch ganz sein: d. i. von Anfang bis zu Ende in ihrer Entstehungsart sichtbar und nachempfindbar sein. Hierzu wär es nun sehr gut, daß man menschliche Geschichte, wie sie alle Werkeltage bei uns zu schauen ist, abfaßte, dramatisch darstellte, und überschriebe wie man wollte. Wäre auch die Inscription zu hoch angegeben, so bliebe es doch menschliche Geschichte. Zieht man aber Alles aus sich, so wird es Abstractum, Skelett mit reicher Diction bekleidet, und Weiter nichts. Die Menschen aber wollen nicht gerade wissen, was unser Vorrath vermag, sondern was in der weiten Welt vorgeht — und das nennt man Drama“.

Merck wirft hier also dem Autor einen sich vom realen Boden der Wirklichkeit in das Phantastische erhebenden Idealismus vor, erkennt aber die Form an. Daß man von einem so jugendlichen Genius, vollends von einer Erstlingsarbeit, keine richtige Bilanz zwischen Idealismus und Realismus erwarten, ja auch nicht verlan-

gen konnte, hat der Kritiker zur Entschuldigung des Dichters anzuführen unterlassen. Der Fehler, den Merck urgirt, ist aber ein so sehr in der jungen Dichternatur begründeter, ja von derselben sogar häufig untrennbar, daß man bei der Beurtheilung von Werken aus der beginnenden dichterischen Entwicklung diesem Factor, der in der Natur der menschlichen Seele liegt, billigerweise genügende Rechnung tragen muß. Jedenfalls contrastirt dieses Urtheil mit dem von Lessing abgegebenen schon ein Bedeutendes zu Ungunsten der Dichtung. Es ist indessen von Wichtigkeit, da Merck eben einer von den wenigen Kritikern war, die ihre Zeit und deren Bestrebungen in dem richtigen Lichte erblickten, die ihre Zeit verstanden und daher gewissermaßen über derselben standen, oder ihr voraus waren.

Wir werden nun im Weiteren Gelegenheit haben, zu erkennen, wie mangelhaft und unvollkommen die dramatische Poesie zu jener Zeit noch gewesen sein muß, wie unentwickelt ihre Form und wie primitiv die Begriffe von dem „Schönen“ in der Charakterzeichnung, von der Geschlossenheit der Handlung und den Wirkungen derselben auf die Seele des Zuschauers gewesen sein müssen, wenn zwei so bedeutende Beurtheiler das Stüd als ein außergewöhnliches gelten ließen. Natürlich wird es zu diesem Behufe nöthig sein, einzelne besonders belangreiche Theile zu analysiren und im Detail zu betrachten, was im letzten Theile dieser Arbeit geschehen soll.

Wieland fand Merck's Urtheil über „Julius von Tarent“ noch viel zu hart. In einem Briefe an seine Mitarbeiter vom 17. October 1776 schreibt er darüber Folgendes: „Von „Julius von Tarent“ hätten Sie, dünkt mich (vielleicht irre ich mich!), mehr Gutes sagen können. Wiederholen wir die goldene Regel, daß man die *materiam dramaticam* aus dem gemeinen, täglichen Leben nehmen müsse, nicht zu oft? Und schränken wir das Genie sowohl als die dramatische Philosophie (wenn ich sagen darf) nicht zu sehr dadurch ein? Ist es nicht interessant und zuträglich, daß uns auch edlere, höhere, kräftigere Menschheit, mit einem Worte heroische und idealische Menschheit lebendig dargestellt werde? Doch dagegen haben Sie wohl nichts. — Sie wollen nur, daß in einem Charakter alles sich selbst gleich sei, alles lebe, alles der wirklichen Menschheit analogisch sei? — Wollen Sie mehr, wollen Sie nur Menschen, wie wir und unsere lieben Zeitgenossen sind oder unsre lieben Altvordern waren: Wer soll da Dramen machen, seit Goethe ein Minister ist, und in der Zwischenzeit, bis er den Stoff, den er sich selbst zubereitet, einmal verarbeiten kann? — Immer wünschte ich, Sie möchten, wenn Ihnen einmal wieder so etwas wie „Julius von Tarent“

aufflüßt, mehr ins Detail gehen und dem Verfasser durch hübsche Exempeln zeigen, wo er die Natur verfehlt hat, oder wo sein Pferd nur ein Esel ist.““

Beide haben in ihren Ansichten eben so sehr Recht wie Unrecht. Die Wahrheit liegt eben in der Mitte. Denn heutzutage gehört die Regel zu dem Einmaleins des Dramatikers, daß der Charakter gleichmäßig aus Gutem und Bösem, Idealem und Realem gemischt sein soll; daß er ebensowohl der uns umgebenden wie einer über uns liegenden Welt angehören, daß er Fleisch und Blut und doch kein gewöhnlicher Dugendmensch sein soll. Wir sehen in den beiden mitgetheilten Ansichten den Gegensatz des Realisten und des Idealisten — Kritiker und Dichter. — Nebenbei bemerkt ist übrigens der Schlusssatz eine goldene Regel auch für unsere heutige Zeit. Wenn wir überhaupt Zeitschriften besäßen, in welchen eine lautere und objectiv dramaturgische Behandlung zeitgenössischer Producte geübt würde, so müßten sie die letzten Worte als Motto nehmen.

Daß die Entscheidung des Hamburgischen Preisgerichtes keineswegs als unantastbar angesehen wurde, lehrt ein Brief Karl Lessing's an seinen Bruder. Dort heißt es: „Berlin 2. August 1776 . . . Das Trauerspiel, „Die Zwillinge“, welchem der Preis vor dem „Julius von Tarent“ zuerkannt worden, hat oft eine sehr kräftige Sprache, noch öfter aber Schwallst und Affectation. Der eine Zwilling scheint mir mehr scheußlich als schrecklich, und alle Charaktere so ziemlich nach dem Goethianischen, nicht Goethe'schen Reisten. — Bei allem Guten des Stückes ist es doch im Ganzen weit unter dem „Julius von Tarent“, und die Gründe, warum die Hamburgischen Entscheider es diesem vorgezogen haben, sind nicht weit her . . . Karl.“

So viel über „Julius von Tarent“ in historischer Hinsicht. Ich komme nun zu dem anderen Concurrrenzstück, „Die Zwillinge“ von Maximilian Klinger.

Klinger hat schon frühe die Schule des Lebens kennen lernen müssen. Sein Vater, der ein untergeordnetes Communalämten bekleidete, starb, als Maximilian noch ein kleiner Knabe war und hinterließ eine Wittve mit drei unerzogenen Kindern, die, da Vermögen nicht vorhanden war, kümmerlich für ihre Familie sorgen mußte. — Durch günstige Fügung des Schicksals erhielt Max eine angemessene Gymnasialbildung, die ihn dazu befähigte, das Studium der Rechte zu beginnen. Obwohl er sich durch Privatstunden nur mühsam seinen Unterhalt zu sichern vermochte, kämpfte er sich

dennoch durch alle Fährlichkeiten erfolgreich durch und ward späterhin ein bedeutender Mann. Doch das geht uns hier nichts an. Wir haben es im Vorstehenden mit dem Jünglinge zu thun, der sich in Gießen um des Studiums willen aufhielt und dort nebenbei auch den Musen opferte. Klinger hatte schon auf dem Gymnasium zwei Trauerspiele verfaßt, die aber nicht sonderlich bekannt wurden. Das nächste Trauerspiel aus seiner Feder waren „Die Zwillinge“, die er schon 1774 vollendet hatte. Es kam nun die Hamburger Bekanntmachung und für Klinger damit die Anregung, das Stück einzusenden — und es gewann den Preis. Klinger war mit Leisewitz gleichen Alters, beide waren Studenten, beide gehörten der Juristenfacultät an und beide hatten als Motiv zu ihren Tragödien den Brudermord genommen: man muß gestehen, eine merkwürdige Uebereinstimmung in den einzelnen Umständen.

Ein Jahr nach der Eröffnung der Concurrnz wurden „Die Zwillinge“ in Hamburg von Schröder in Scene gesetzt. Man hätte meinen sollen, ein Stück, das durch seine Prämirung so bedeutendes Aufsehen gemacht, würde bei seiner ersten Aufführung schon durch seinen Nimbus allein dem Publicum imponiren und gewaltig durchschlagen. Das war jedoch keineswegs der Fall. Allerbing's brachte es das Publicum in eine Art fieberhafter Erregtheit und wirkte somit ohngefähr so wie ein kräftiges Narcoticum, indessen scheint das Entsetzen denn doch stärker gewesen zu sein als die tragische Erlösung, die Reinigung der Seele, oder die Befreiung derselben, denn viele Zuschauer konnten das Stück nicht zu Ende sehen und verließen schon lange vor dem Schluß der Vorstellung das Theater, vollends die Damen, von denen einige sogar in Ohnmacht gefallen sein sollen.

Schröder hatte also entschiedenes Unglück in seiner Auswahl. Das ist nun keine so auffällige Erscheinung, denn errare humanum est, und diese ach! so menschliche Schwäche hat ja sogar noch unsere heutigen Theaterdirectoren von Gottes Gnaden recht oft auf falsche Bahnen geführt. Indessen scheint das Votum des „großen Schröder“ — der damals übrigens noch keineswegs allgemein als solcher galt — dennoch von so großer Gewichtigkeit gewesen sein, daß selbst competente Beurtheiler sich in ihrer freien Ueberzeugung beirren ließen und somit die Tragödie als ein Musterbing anzusehen sich überredeten. Wenigstens wird man auf diese Annahme durch eine Aeußerung Bürger's in einem Briefe an eine unbekannt gebliebene Person hingeführt. Der gedachte Brief ist freilich vier Jahre nach der ersten Mise-en-scène

geschrieben, verdient indessen immerhin noch citirt zu werden. Es heißt darin: „. . . . . Wie könnt Ihr lieben Leute Euch von der übertriebenen Sprache hintergehen lassen, das Stück schön zu finden. Ich weiß wohl, es geschieht mehreren geschiedten Leuten. Aber beherzigt das Ding mal recht! Es ist kein einziger natürlicher Charakter drin. Der Guelso ist eine Bestie, die ich mit Wohlgefallen für einen tollen Hund todt schießen sehen könnte. Von Lissbon bis zum kalten Obh, wie Ramler singt, ist außer dem Tollhause kein solcher Charakter. Es giebt freilich noch boshaftere Buben, allein wenn sie anfangen, so toll und rasend zu werden, als Guelso, so sorgt gewiß die Polizei, sie an Ketten zu legen. Und der Grimalbi! Außer seiner Abgeschmacktheit ist er auch eine höchst überflüssige Personnage. Kurz, bleibt mir mit „Den Zwillingen“ vom Leibe! — Ich leugne damit nicht die starken und schönen Stellen im Einzelnen. P. S. Sie dürfen es keinem Menschen sagen, daß ich von „Den Zwillingen“ so urtheile. Denn das Stück gefällt Vielen, und diesen Vielen würde es schlecht gefallen, daß ich so urtheile. Ich urtheile noch über manches andere hochbeliebte Musenproduct ebenso. Nur expectorire ich mich nicht gerade gegen Jeden so. Also bleibt das entre nous!“

Ueber den sonstigen Erfolg des Stückes auf andern Bühnen als der Hamburger ist ebenso wenig bekannt geworden, wie von weiteren Urtheilen bedeutender Zeitgenossen. „Die Zwillinge“ sind in den sämmtlichen Werken zu finden und außerdem im Hamburgischen Theater, Bd. I; ferner in R.'s Theater, Riga 1786. 87. I.

Sehr dankenswerth ist es, daß der thätige Unternehmer der „Universal-Bibliothek“, Herr Reclam jr., der sich das Verdienst bemessen darf, manch literarhistorisch wichtiges und selten auffindbares Werk in billiger Ausgabe an das Tageslicht gefördert und dadurch den Literaturfreunden leichter zugänglich gemacht zu haben, auch das eine von den beiden beregten Concurrentzstücken, den „Julius von Tarent“ in seine Sammlung aufgenommen hat. Es würde indessen für Viele, die sich mit dergleichen literarhistorischen Specialforschungen abgeben, sehr willkommen sein, auch das vorhin genannte Stück von Klingler in derselben Sammlung zu finden. Desselben Verfassers „Sturm und Drang“ ist bereits darunter.

Zuvörderst möchte es nöthig sein, die Leser über den Inhalt des erstgenannten Trauerspiels kurz zu orientiren.

Fürst Constantin von Tarent hat zwei Söhne Julius und Guido, von denen der erstere als der ältere der künftige Nachfolger in der Regentschaft sein soll, und die ganze Hoffnung, den ganzen

Stolz seines hochbetagten Vaters ausmacht. — Julius, eine in sich gefehrte reflectirende Natur, ist ein Idealist und Freidenker, besonders rücksichtlich seiner einstigen Bestimmung für den Thron, deren Fesseln und blendender Fitterklam ihm zuwider sind. Guido, ganz das Gegentheil, liebt die ritterlichen Künste, schwärmt für die Feldschlacht und ist ein echter Raufbold, der seinem jähzornigen und unersättlichen Charakter gemäß das höchste Glück in der Befriedigung seiner wilden Passion für „große Thaten“ sieht. — Diese beiden in entschiedenem Gegensatze zu einander befindlichen Brüder, haben nichts desto weniger ein gemeinsames neutrales Terrain, auf dem sie sich begegnen: die Liebe zu einer schönen Jungfrau. — Um Verderben zu verhüten, hat der Fürst dieselbe zum Eintritt in ein Kloster veranlaßt, in welchem sie nun alle Martern und Qualen einer unglücklichen, hoffnungslosen, aber desto innigeren und verklärteren Liebe zu Julius durchlebt, während sie Guido wegen seiner Wildheit und seines hochtrabenden Wesens halber verabscheut. Jeder von beiden Brüdern faßt den Entschluß, die Geliebte zu erobern und dem Kloster zu entreißen. Guido, weil er es seiner Ehre gelobt, das Kleinod in seinen Besitz zu bringen, Julius aus Unfähigkeit, länger noch die Pein der Trennung zu erleiden. Als Julius seinen Entschluß zur Ausführung bringen will, tritt ihm Guido entgegen und ermordet ihn. Dann stellt er sich freiwillig vor den Richterstuhl des Vaters, der ihn eigenhändig mit dem Tode bestraft und hierauf die Regierung niederlegt, um in einem Kloster seine Tage zu beschließen. — Damit ist die Handlung beendet.

Wir haben hier zwei in wüthendem Kampfe gegeneinander entbrannte Leidenschaften zu betrachten: Liebe und Ehrgeiz, zu denen sich der Neid als wesentlicher Genosse gesellt hat. Guido ist, als der alte Vater seine Kinder beschwört, von ihrer unseligen Liebe zu lassen und sich zu versöhnen, bereits auf dem Punkte zu entsagen und Frieden anzubieten unter der Bedingung, daß auch der Bruder von der Geliebten sich abwende; seine Ehre, der er die Erringung Blanca's einzig und allein schuldig zu sein glaubt, ertheilt ihm also Dispens, sobald Julius ebenfalls verzichtet, d. h. das innerste Motiv seines Entschlusses ist die schändeste Mißgunst und verzehrender Neid, in Summa Egoismus, woraus folgt, daß er Blanca unmöglich lieben kann. Julius dagegen liebt das Mädchen mit einer Ueberschwenglichkeit, die an Manie grenzt und ihn zu einem exaltirten Schwärmer macht. Seine Liebe ist so selbstlos und ideal, wie sie überhaupt nur an einem excentrischen und leidenschaftlichen Gemüthsmenschen gedacht werden kann. Die erste Consequenz seiner ungestümen Leidenschaft

ist natürlich das Begehren, dieselbe zu befriedigen — auf welchem Wege solches nun auch geschehen möge. Julius besitzt also allerdings das Hauptingrediens für einen tragischen Helden: ein energisches Pathos für eine ihn ganz durchbringende und sein ganzes Sein umfassende Idee: das Glück einer ungetrübten, sich selbst genügenden, idealen Liebe. Damit hat uns der Dichter aber noch lange keinen vollen Helden hingestellt. Wir sehen nur den Marmorblock, aus dem die kunstgeübte Hand des Meisters die Statue noch zu meißeln hat. Außer seiner Liebe hat Julius nämlich sonst keine andere charakteristische Eigenschaft, die uns einen Einblick in seinen inneren Menschen, in seinen Charakter gestattet; er liebt und bezieht einzig auf seine Liebe alle seine Gedanken und Handlungen; so oft sein Freund Aspermonte ihm gütliche Vorstellungen machen will und ihn zur Vernunft zu bringen sucht, antwortet er mit einem Schwall pathetischer und schwülstiger Tiraden, deren Quintessenz lautet: „Lieber Freund, geh mir mit Deiner Schulweisheit vom Leibe; mich versteht nur der, der liebt. Basta“. Für einen so einseitigen Menschen kann man unmöglich eine besondere Begeisterung empfinden. Man wird ihn als den Helden keinesfalls gelten lassen können; er ist eben nicht das, was ein tragischer Held sein soll: ein markiger, kerniger, kraftvoller, imponirender Charakter. Daß dieser Prinz eine unglückliche Liebe im Busen hegt, ist traurig, ob aber tragisch? Wir können dies mit gutem Gewissen verneinen. Auf diese Weise wäre im menschlichen Leben der tragische Stoff recht oft zu finden. Zu einer tragischen würde seine Liebe erst durch die Art, entweder ihr zu entsagen, oder sich ihr zu opfern. Nun ist es aber kein Opfer zu nennen, wenn der Held bei Nacht und Nebel die Geliebte heimlich entführen will. Anders stünde die Sache, wenn Julius vor seinen Vater hinträte und diesem den Fehdehandschuh vor die Füße würfe unter der Voraussetzung, daß dieser die Einwilligung zu einer Verbindung hartnäckig verweigert. Erst durch den Kampf für die Idee — und den gegen das eigene Ich werden solche Motive zu tragischen.

Nun läßt der blutdürstige Guido es aber gar nicht zu einem Kampfe kommen — selbst nicht einmal zu einem physischen, sondern er tritt mit feierlicher Gravität aus einem Hinterhalte und senkt mit kaltem Blute den Mordstahl in des Bruders Brust; der tragische Held fällt — noch ehe er Zeit hatte, seinen Untergang sich — wenn auch nur dem äußeren Anscheine nach — zu verdienen! Wo bleibt da die dichterische Weltjustiz?! Vollends wenn sie ihre Thätigkeit an so ganz ungeeigneten Objecten übt, wie dieser Julius eines ist!

— Wenn nun wirklich späterhin alles todt ist, mauſetodt oder doch ſo gut wie todt iſt, — ſollte da der Zuſchauer nun aufathmen, tief aus innerſter Bruſt Luſt ſchöpfend, als ſei ihm endlich eine rechte Laſt von der Seele gefallen und als habe er eben eine recht ſchwere Krankheit geträumt und glücklich überwunden? Nein die Katharſis wird nie und nimmer erfolgen, wohl aber das Gegentheil: eine niedergeſchlagene, triſte und unbehagliche Mißſtimmung wird der Zuſchauer mit nach Hauſe nehmen.

Und wo bleibt Blanca? Als ſie den Leichnam ſieht, wird ſie ſchleunigſt, wie ſich's gebührt, wahnwitzig, ſie rebet eine ganze Menge ungereimtes Zeug und macht dann in der Mitte ihrer Ergüſſe eine reizende Parentheſe, die als psychologiſches Phänomen alle Psychiater in lebhaftes Erſtaunen ſetzen dürfte und alſo lautet: „Liebe Cäcilie, es iſt ein großes Unglück, ſeinen Verſtand zu verlieren.“ — Hierauf geht das Deliriren wieder von Neuem an und veranlaßt dann die Entfernung der Unſeligen — wie es ſcheint, nicht nach einer Irren-Anſtalt, ſondern in das Kloſter zurück. — Nachdem nun auf dieſe praktiſche Manier zwei von den Betheiligten abgeſertigt worden, geht es dem Mörder an den Kraken. Daß dieſer ſich ſelbſt aus der Welt ſchaffe, läßt der Vater nicht zu. „Häuf nicht Sünde auf Sünde.“ Indeffen will letzterer ſelbſt die Execution vollziehen. Zuvor ſchickt er den Sohn in das Nebengemach, wo ſchon ein Prieſter wartet, um den Delinquenten mit den letzten Segnungen der Kirche zu verſehen. Während ſolches geſchieht, kommt der Fürſt zu der unwiderleglichen Ueberzeugung, daß er ſelbſt eigentlich der Urheber des ganzen Unglücks ſei und gelobt ſich daher, durch alle erdenklichen Qualen des Geiſtes ſich zu martern und Buße zu thun. Dann kommt der Sohn wieder, erlangt die Vergebung des Vaters und wird erſtochen. Der Vater aber geht in ein Kloſter. Gott hab' ihn ſelig.

Dieſes Schauerdrama wurde ſogar dem Altmeiſter Goethe angeſchrieben und von wem? von Leſſing. Auch Schiller hatte von der Dichtung, die er wiederholt in Briefen an ſeine Freunde rühmend erwähnt, eine hohe Meinung. Wißte er ſie doch beinahe auswendig! — Nun achte man aber erſt einmal auf die Form! Hieraus läßt ſich am klarſten erkennen, an welches Rauberwäſch der Sprache man damals gewöhnt ſein mußte, wenn man die wunderbar glühende und ergreifende Diction rühmen konnte. — Die ganze Art des Stils verräth die armseligſte Trivialität, zuweilen ſogar des Gedankens, ſehr häufig aber der formellen Behandlung der Sprache. Kopfige und ſchwerfällige Wendungen, ja auch vollkommene Unklar-



heiten, Bombast und Unbeholfenheit fast auf jeder Seite. Und dazwischen finden sich wieder schöne Gedanken, poetische Empfindungen und edle Wendungen — im Ganzen aber vermißt man vorzugsweise die Musik der Sprache, den schönen rhythmischen, auf- und abwogenden Schwung im Ausdrucke, den Adel und die Poesie der Form, während die Poesie des Gedankens und der Empfindung allerdings eine bedeutende dichterische Kraft verräth.

Von der architektonischen Dekonomie muß im vorliegenden Stück selbstredend abgesehen werden. Auch die Knappheit der Charakteristik, die Präcision der Zeichnung in den Nebenfiguren, wie man sie bei tüchtigen Dramen unbedingt voraussetzen und fordern muß, lassen wir außer Acht (es war ja ein Erstlingsdrama!) obwohl auch in dieser Beziehung arge Primitivität herrscht. Zum Beleg für die Behauptung der Formlosigkeit und Trivialität mögen neben vielen unerwähnt gelassenen nachfolgende Beispiele dienen.

I. 1. Wie ich Abends auf mein Zimmer trete, schießt der Mond nun eben ein paar Strahlen hinein . . . . Es war Phantasie, aber Phantasie, die mir alle Wirklichkeit verdächtig machen könnte . . . . Ach! wer an der Brust eines Freundes liegt, verneffe doch im Glück der Elenden nicht und weihe guten Fürsten eine Zähre. 2. Bruder, Du wirst unausstehlich beleidigend. II. 5. Die mächtigsten Triebe und Kräfte brütet der Strahl der Liebe in unerm Innersten, das zu erreichen der Strahl jeder andern Leidenschaft zu kurz ist, und nur ein Verschnittener mag sagen: die Menschheit ist schwach! — Wunders genug, daß ein Jüngling, mit der Kraft für Alles, was groß ist, begabt, diese Kräfte mit einem Liede einschlämmert. Aber glauben Sie mir, Julius, es wird eine Zeit kommen, in der Sie vor Hunger nach edlen Thaten verschmachten werden . . . . Der letzte Seufzer Blanca's sei auch der letzte Hauch, den je ein Sterblicher auf meinen Namen verschwendet . . . . Ach, Sie wissen es noch nicht, was es für eine Wollust ist, einem kranken Vater die Kissen zu lassen . . . . Ich habe diese Liebe genährt von der Zeit an, da Blanca sprach: „Der Prinz ist reizend“ bis dahin, da sie ausrief: „Julius, Julius, Inbegriff aller Vollkommenheiten . . . .“ 7. Und doch möcht' ich alles, was ich für sie empfunden habe, nicht mit meiner untersten Empfindung für meinen untersten Freund vertauschen. III. 1. Gnädiger Herr, ich bin ein Bauer aus Ihrem Dorfe Ostiala. Die Gemeinde schickt Ihnen diesen Kranz zum Zeichen ihrer Liebe. Wir können Ihnen nichts Besseres schenken, denn wir sind so arm, daß wir verhungert wären, wenn Sie es gemacht hätten, wie Ihr Vater. Fürst: Nimm den Kranz, Julius, er gehört auch unter die Reichs-

Kleinobien. Bauer: Ja, Prinz, machen Sie es, wie Ihr Vater, und mein Sohn soll Ihnen auch so einen Kranz bringen. (11)

Fürst: Nein, Freund, ohne Geschenke kommst du nicht von mir. Bauer: Nicht doch, gnädiger Herr, da würde ja aus dem ganzen ernsthaften Wesen ein Puppenspiel . . . . 2. Du wirst ein Fürst und mußt dem Vergnügen der Tarentiner Dein Vergnügen aufopfern lernen . . . . Julius, Julius, Du bist tief gesunken, doch will ich mich nicht erzürnen. Ich seh', es ist noch zu früh, mit Dir vernünftig zu reden. Ich bitt' euch lieben Kinder, macht mir eine Freude und auch — sollt' es auch nur mit halben Herzen geschehen, nur ein Schauspiel sein, das ihr an meinem Geburtstage aufführt. — Ich will mich täuschen! Der getäuschte Zuschauer weint ja auch Freudenthränen vor dem Schauplatz. (Die Brüder umarmen sich.) 5. Aspermonte: Ich habe einen Freund in einem entfernten Winkel von Deutschland, der uns gern aufnimmt. Julius: So sei Deutschland die Freistadt der Liebe. Eilen Sie. Ich will unterdessen auf einem Spazierritt den väterlichen Fluren Lebenswohl sagen. 7. Nebtissin: Guten Abend, Schwester, was machst Du? Blanca: Ich weine (11). Nebtissin: Uebereile Dich nicht, Du brauchst noch lange Thränen . . . . Nebtissin: Du hast Recht. Eine Heilige ist bloß eine schöne Verirrung der Natur. Blanca: Ich darf also weinen? — Von heute an bin ich weniger unglücklich. Nebtissin: Aber mäßige Dich Kind; man kann sich zerstreuen. V. Fürst: Bruder, ich bin heut in einer Laune, die sich für einen Geburtstag schickt. Meine Empfindungen sind so melancholisch feierlich. Laß uns eine Flasche zusammen trinken. Erzbischof: Wie du willst. — Fürst: Es ist noch etwas in der Flasche. Laß uns das auf ein Motto trinken, das sich für Greise schickt.

Genug der Proben. Es ließen sich noch eine Unzahl von solchen faden Wendungen citiren. Bedenkt man, daß die Handlung in das Ende des XV. Jahrhunderts verlegt ist, so gewinnt der Stil ein noch grellerres Aussehen. — Für die Orientirung über die damaligen Ansprüche, die man an ein Drama stellte, dürfte im Vorstehenden mit specieller Beziehung auf „Julius von Tarent“ genug gesagt sein. —

Um auch dem gekrönten Concurrentzstück einige Aufmerksamkeit zu widmen, mag auch mit diesem in gleicher Weise verfahren werden, wie mit dem vorangeschickten.

Zwischen den „Zwillingen“ und dem „Julius“ finden wir in manchen Punkten eine auffällige, ja man möchte fast sagen verächtliche Uebereinstimmung, und dennoch sind beide Dramen auf der an-

deren Seite wiederum so himmelweit von einander verschieden, daß sie fast zwei verschiedenen Zeitepochen zu entstammen scheinen.

Beiden liegt als Motiv der Brudermord zu Grunde; in beiden fällt der Mörder von der Rächerhand des eigenen Vaters. Hier wie dort ist der entsetzlichste Egoismus das bestimmende dominirende Pathos, das durch die Liebe zu einem und demselben Weibe genährt und geschürt wird. Selbst in den Aeußerlichkeiten ähneln beide Dichtungen einander. Der Schauplatz der Handlung ist beide Male Italien; beidemale bewegt sich die Handlung innerhalb der Sphäre des souverainen Feudalismus zur Zeit der ritterlichen Romantik.

In dem Stile der Dichtung liegt das Trennende. Während wir bei Leisewitz das elegisch sentimentale Element, einen sich in das Ueberschwängliche und Wesenlose verflüchtigenden Idealismus finden, trägt Klinger's Muse das Gepräge des rüdesten Realismus. Dort haben wir es mit glühenden überschwänglichen Empfindungen, mit tief sinnigen, oft bis zur Unklarheit räthselhaften Gedanken, mit träumerischer Schwärmerei und mit unreifem, in das Exaltirte und Exstatische übergehendem, hochstrebendem Stürmen nach dem Unerreichbaren, mit der blinden Leidenschaft der ungezügelten unüberlegten Jugend zu thun — hier mit dem crassen Gegentheile davon.

Der Held der Handlung, Guelfo, der Sohn eines begüterten italienischen Ritters, haßt seinen ihm durchaus unähnlichen Zwillingbruder Ferdinando, weil dieser ihm in allen Stücken voraus ist und von dem Glücke einer ruhmreichen und sonnigen Zukunft umlächelt wird. Guelfo ist Kain, Ferdinando Abel. Wir haben hier eine vollkommene Transformation der alten biblischen Sage in das Mittelalterlich-Romantische. Ferdinando ist edel, weichmüthig und der Mann des Geistes, ein Denker und feinsinniger Kopf, dessen Vorzüge von der Mitwelt anerkannt und mit der sicheren Aussicht auf eine hohe und glänzende Stellung im politischen Leben gelohnt werden; — Guelfo eine ungestüme, leidenschaftliche, wilde Banditennatur, ein grausamer, herrschsüchtiger und roher Charakter. Seine ganze psychische Veranlagung neigt zu dem Finstern und Unheimlichen hin; sein Wesen gleicht dem eines rüden Vojaren.

Dieser von Haus aus unheilvolle Charakter ist durch eine verkehrte und unzulängliche Erziehung noch ungeberdiger geworden. Alle Fehler sind zu freier völliger Entwicklung gelangt, während der schwache Keim des Guten beinahe von dem Bösen erstickt scheint. Die wilde Leidenschaft dieses Menschen wird außerdem durch die Bevorzugung seines Bruders von Seiten des Vaters noch mehr aufgestachelt, und dann vollends auf die Spitze getrieben, als die Dame

seines Herzens dem Bruder ihre Liebe weihet und dessen Braut wird. — So finden wir Guelfo beim Beginnen des Stüdes in einer Verfassung, die an wahnwitzige Raserei grenzt, mit einem geistig und moralisch heruntergekommenen Spießgesellen über die ihm von Jugend auf widerfahrene Zurücksetzung sich beklagend. Sein Charakter wird von vornherein sofort als ein verabscheuenswürdiger gekennzeichnet und dem Zuschauer auch zweifellos als ein solcher erscheinen müssen, da Guelfo in etwas angetrunkenem Zustande die geheimsten Falten seiner Seele seinem Freunde Grimaldi aufdeckt. — Wer das Stück zu lesen beginnt, ohne eine Ahnung von seinem Inhalte zu haben, wird zuvörderst sich die Stirn reiben und sich fragen, ob denn diese Menschen da nicht vielleicht in Hallucinationen liegen und einem Irrenhause entsprungen sind, denn ihre Reden klingen dunkel, unverständlich und wüß. Abgebrochene und verworrene Exclamationen, Flüche, Verwünschungen, dann sentimentale Schwärmereien, Zerknirschung, Weltschmerz, Verzweiflung, und bald wieder rohes, teuflisches Lachen eines Töbuchtigen, die scheußlichsten Blasphemien über Alles, was einer Menschenseele, die noch nicht total verberbt ist, wenigstens einen Schein von Achtung einzusflößen pflegt — alle diese verschiedenen Seelenbewegungen überstürzen einander im jähestem Wechsel und entrollen vor dem geistigen Auge des unbefangenen Beobachters ein entsetzliches Bild tiefster moralischer Corruption, scheußlichster jeelischer Leere und Zerfallenheit mit dem eigenen Ich. — Dieser Guelfo in seiner tollen Raserei zu Anfang des Stüdes wäre womöglich capabel, sich vor Blutgier und wahnwitziger Exaltation eine Ader zu öffnen und sein eigenes Blut zu trinken.

Seine Rachsucht findet keine Grenzen und ist durch keine Vorstellung, durch keine Ueberlegung zu dämpfen, denn sie ist nicht ein Product eines einseitigen, plötzlich ihn übermannenden, seine geistige Zurechnungsfähigkeit schmälern den starken Affectes, sondern sie entspringt einer kalten, langjährigen Ueberlegung, sie fließt nicht aus einem flammenden Gemüth, sondern aus dem ruhig calculirenden Verstande; sie ist die Frucht eines durch und durch verworrenen Charakters, und der Zuschauer sieht in Guelfo nichts anders als eine Entsetzen erregende Creatur der finstern Mächte — ein entmenschetes Scheusal. — Hierin liegt der große Fehler der ganzen Tragödie. Ein Held wie diese „Bestie“ kann uns nur mit Abscheu und Widerwillen erfüllen und ist für die Zwecke der Tragödie untauglich. Ein Bösewicht, der nicht Gott, nicht Menschen liebt, der Vater und Mutter mit Vorsatz in das Grab zu hegen strebt, dem nichts heilig und

nichts fürchterlich ist — ein solches Muster von Verworfenheit kann auch keine so idealische Liebe haben, wie sie Guelfo trotzdem noch zur Schau trägt.

Man kommt aus dem Grausen vom Anfang bis zu Ende des Stückes nicht heraus. Natürlich läßt der Satan sein Opfer nicht auf halbem Wege stehen, sondern er treibt es von einer Ruchlosigkeit zur andern. Guelfo maltreatirt nicht nur seine Untergebenen, ja sogar seine Lieblingsgeschöpfe, die ihm an Wildheit gleichen, sein Roß und seinen Hund, sondern er frevelt auch fortgesetzt gegen die Ehrerbietung, die er dem grauen Haupte seines Vaters schuldet, und gegen die Liebe seiner allzu weichherzigen Mutter, die sich von ihrem Sohne fast wie eine Magd schmähen läßt und schon jauchzt, wenn der Entsetzliche statt eines brillirenden, einen leisen und von knirschender Wuth halberstickten Fluch gegen sie losläßt. — Unthat treibt Guelfo zur Unthat. — Als sein Bruder, der ihm sanft und liebevoll entgegenkommt, mit seiner Braut, die er am folgenden Tage sich vermählen will, die väterlichen Hallen nach langer Abwesenheit betritt, flieht ihn Guelfo, um sich in seinen Haß noch weiter hineinzubohren und mit teuflischer Wollust den höllischen Brand in seinem Innern zu einer hellen, lodernden Flamme anzuschüren, die ihn dann zu dem Brudermord aufstachelt.

Als Ferdinando am Morgen seines Vermählungstages ausreitet, jagt Guelfo ihm nach und meuchelt ihn. Als Rächer tritt dann der greise Vater auf und schafft mit eigener Hand den Teufel in die Finsterniß. Wenn es in dem Reich der Schatten auch eine aparte Irrenstation geben sollte, wird Guelfo dort jedenfalls ein sicheres Unterkommen finden, denn die sthgische Polizei ist hoffentlich mit einem größeren Scharfblick ausgestattet, als die des seligen Studiosus Max Klinger im Lande der Vimonen und der Pomeranzen.

Bemerkenswerth bleibt dabei, daß nicht etwa die Eifersucht in erster Linie das treibende Moment ist, sondern die Ehrsucht und der Geburtsdünkel. Daher peinigt Guelfo die Mutter, sie möge ihm gestehen, daß man ihn um die Erstgeburt betrogen, und als diese das nicht einräumt, fängt er an zu toben und sich wie ein Unsinniger zu gebärden. Hierzu kommt dann der Neid. Guelfo will dem Bruder alle seine Ehren und seinen Ruhm lassen — wenn dieser nur dabei ein Schurke wäre. Allein gerade weil er ein „wohlgerathener Sohn“ ist, weil der Vater Freude und Stolz über ihn empfindet, muß Guelfo den Bruder hassen und nach seinem Verderben trachten. Als letzter Anreiz zur Ausführung seines Racheplanes dient die Begegnung mit der Geliebten, die ihn durch ihr herzlichstes und freundlich-liebreichstes

Wesen zu dem Wahne hingerissen, sie sei ihm zugethan und halb gegen ihre innere Empfindung zu Ferdinando übergetreten, weil dieser sie durch seine glänzende Stellung verblendet habe. — Guelfo's leidenschaftlicher Liebesausbruch ist entschieden mehr ein sinnlicher Affect als ein reiner idealer Zug; sein ganzes Benehmen deutet darauf hin; daß indessen auch eine so bestialische Natur einen gewissen instinctiven Zauber von der Berührung mit einer edlen Weiblichkeit empfinden konnte, mag nicht geleugnet werden. Gleichwol sind die leidenschaftlichen Ergüsse dabei dennoch vorwiegend egoistisch unlauterer Natur; selbst wenn solches uns der Dichter nicht andeutete, würden wir uns diesen Zug aus der psychologischen Zeichnung Guelfo's unbedingt abstrahiren müssen.

Daß übrigens auch hier wieder der Vater das Richteramt übt, ist eine höchst triviale, überdies aber durchaus affectlose und dabei plumpe Ausstragung des tragischen Conflictes — wenn man überhaupt hier von einem solchen reden dürfte. — Größer wäre jedenfalls die Strafe und größer auch die Sühne (und somit auch weniger unwahrscheinlich), eine Art von Versöhnung gewesen, wenn der Brudermörder selbst zur Erkenntniß seiner furchtbaren Schuld und zur Verzweiflung gekommen wäre, aus der ihn dann der Selbstmord retten konnte. — Freilich ist eine solche Umkehr bei einem Guelfo undenkbar. — Um diese auch nur annähernd glaublich zu machen, hätte der Dichter in ihn von vornherein menschliche Züge hineinlegen müssen. Die hat aber Guelfo nicht; er ist eine Canaille in menschlicher Gestalt, die allerdings nebst dem übrigen in diesem chaotischen Schauer-drama noch angebrachten Graus vollkommen dazu geeignet war, selbst die weniger verzärtelten Nerven der Damen des vorigen Jahrhunderts mit fieberhaften Schauern zu durchschütteln und in Ohnmacht zu versenken. Zu den grausenhaften Unterstützungsmitteln gehört besonders das Hineinziehen des mystischen und fatalistischen Elements.

Die Leute haben allerhand schreckhafte Visionen, die auf ein drohendes Unheil hindeuten; Ferdinando läßt sich sogar am Tage von seinem eigenen Geist („Zweites Gesicht“) in Schrecken setzen, und der finstere Guelfo weidet sich ebenfalls mit grimmer Wollust an grauigem nächtlichem Spuk, da er nicht schlafen kann. Auch dem Aberglauben und Wunderglauben ist dadurch Rechnung getragen, daß die Mutter, als man noch über den Mörder Ferdinando's im Ungewissen ist, daran erinnert, daß Guelfo's Unschuld jedenfalls bei dem Schwur und der Blutprobe sich herausstellen müsse, was bekanntlich darauf hindeutet, daß man im Mittelalter dem im Verdachte des Verbrechens befindlichen Mörder eine Locke um die Schwurfinger wickelte, die

man von dem Haupte des Getödteten geschnitten, und dann den vermeintlichen Missethäter beim Schwur die Linke auf die Wunde legen ließ; blutete sie, so war die Schuld erwiesen. Es läuft das auf die bekannten Gottesgerichte hinaus.

Im Uebrigen bleibt nur noch darauf hinzuweisen, daß die Act-schlüsse durchaus unmotivirt sind, daß ferner keine Handlung in dem Stücke vorkommt, von der man sagen könnte, sie treibe den Helden oder sie übe einen Einfluß auf die Vorbereitungen der Katastrophe, auch würde sich schwerlich ein eigentlicher Höhepunkt ausfindig machen lassen, von dem die Peripetie erfolgt, — wie denn überhaupt die Structur ziemlich unkünstlerisch und primitiv erscheint. Von einer kunstgemäßen Aufbaunng und Gliederung der Handlung wußte Klinger augenscheinlich damals nicht viel und Reifewitz wenig mehr. Endlich muß man auch hier wieder die fragmentarische Beschaffenheit der Nebencharaktere, vor allem dieses erbärmlichen Burschen Grimaldi, der Guelfo's Freund ist, beklagen. Zu einer Orientirung über ihr Wesen fehlen die Hauptmerkmale, man weiß nicht, was man von ihnen zu halten hat.

Wenn trotzdem das Stück — das auch mir wesentlich schwächer als das von Reifewitz erscheint, weil es viel roher ist und einem bei weitem ungeschulteren Geist verräth als der „Julius“, in dem denn doch bedeutend mehr Seelenmalerei und Ebenmaß in der poetischen Behandlung vorhanden ist — von der damaligen Hamburger Jury vorgezogen wurde, so bewog hierzu wohl zunächst die Ueberladenheit mit plumpen Affecten und Effecten, dann aber der realistische Dialog, der für die Bühnenwirksamkeit entschieden in Schröder's Augen ein schwer in die Wage fallender Vorzug vor dem Concurrentenstücke Reifewitz' war. Die Sprache ist — von den Wunderlichkeiten des Sprachgebrauchs im XVIII. Jahrhundert abgesehen — unbedingt kernig, markvoll und präcise — ja manchmal sogar zu knapp. Indessen ist gerade die Knappheit der Diction und die Präcision des Gedankenausdrucks ein sehr bestechender Vorzug, der auch wohl heute noch manchen Theaterdirector über den wahren Werth dieses oder jenes dramatischen Productes täuscht und der aus dem Grunde ganz außerordentlich geschätzt wird, weil man gewöhnt ist, in Dramen philosophiren zu hören und so häufig Phrasen für lauter Metalle in den Kauf zu nehmen. Von Reflexionen und Gemeinplätzen, oratorischen Floskeln und sonstiger rhetorischer Stuckarbeit findet sich in den „Zwillingen“ sehr wenig, und ich bin überzeugt, daß unsere heutigen Dramatiker um vieles besser reussiren würden, wenn sie den hoffärtigen Kram der Sentenzen und geflügelten Worte fahren

lassen möchten. Indessen greift man an diesem Punkte gewöhnlich an eine empfindliche Stelle, denn jeder Dichter ist bekanntlich Philosoph und zwar ist die Philosophie eines jeden die untrüglichsie und die Menschheit thöricht, die solches nicht zu würdigen gewillt oder im Stande ist.

Zum Schlusse meiner Betrachtung sei noch erwähnt, daß der Einfluß dieser beiden Dramen auf Schiller sich mit Evidenz aus der „Braut von Messina“ und den „Räubern“ erweisen läßt. Manche Scenen, manche Rede- und Gedankenwendungen weisen direct auf ähnliche Passagen in dem einen oder dem andern der genannten beiden Trauerspiele hin; ja sogar die Zeichnung der Charaktere Guelfo's, des Julius und Guido erinnern in vielen Punkten an die Schiller'schen Helden, wobei man allerdings auch zugleich an den Unterschied der Begabung gemahnt wird, denn wie weiß Schiller diese Züge, die uns hier ungeheuerlich und entmenscht erscheinen, zu verflechten und zu motiviren! Eine Uebersetzung dieser beiden Ruinen aus der entschwundenen Zeit des Stürmens und Drängens möchte sich kaum empfehlen. Denn einerseits liegen die Fehler zu tief, um durch eine Uebersetzung gemildert zu werden; andrerseits aber ist unsere ästhetische Richtung derartig von diesen Stoffen und Conflicten abgelenkt, daß eine Wiederbelebung — und geschähe dieselbe auch nur im Interesse der Literaturkundigen, kaum irgend welchen Erfolg versprechen dürfte.

---



## Aus Goethe's Theaterpraxis.

„Wer in Deutschland, der überhaupt etwas geschrieben, hätte nicht auch einmal über Goethe geschrieben, und wie wenige Menschen mag es wohl geben, die die Goethe-Literatur von A bis Z durchgelesen haben“, ruft eine Stimme in den Grenzböten bei Gelegenheit einer Beurtheilung eines neuen Goethebeitrages. In der That: die Goethe-Literatur macht allein eine kleine Handbibliothek aus, und wer alle jene Commentare und Charakteristiken von Goethe dem Staatsmann bis herab auf Goethe den Wegebaumeister durchstudirt hat, könnte sich auf der nächsten Weltausstellung in einer Separat-Abtheilung für „Bücherreptilien“ präsentiren. Indessen, so viel auch über den großen Heiden von Weimar bereits gedruckt sein mag, so giebt es dennoch manche Seiten seines Schaffens und seines Wesens, die noch keineswegs derart beleuchtet worden, daß man sagen könnte, alles später Folgende müsse überflüssig sein. — Es liegen noch zu viele ungehobene Schätze in den Weimar'schen geheimen Staatsarchiven und auch mancherlei Urkunden und Beläge für die Beurtheilung Goethe's und seiner Zeit befinden sich noch in privater Hand, ohne daß es bisher gelungen wäre, dieselben zu Gunsten der literarhistorischen Forschung nutzbar zu machen.

Ganz besonders engherzig scheint man in dieser Beziehung mit den Briefen Goethe's und seinen Tagebüchern zu verfahren. — Und das ist heutigen Tages um so mehr zu bedauern, als Goethe immer mehr in das Volk eindringt, da jeder nur einigermaßen Bemittelte sich die Schriften Goethe's für einen geringen Preis anschaffen kann. — Auffälligerweise fehlt bis jetzt noch immer eine erschöpfende Darstellung von Goethe's Wirksamkeit bei der Weimarer Hofbühne. Alles, was bisher in dieser Beziehung in die Öffentlichkeit gelangte, ist entweder zerstreut in Memoiren seiner Zeitgenossen oder trockene chronologische Aneinanderreihung der Haupt-

momente aus einigen Registern ohne Rücksicht auf den Einfluß, den Goethe's Bühnenthätigkeit auf sein gesamntes geistiges Schaffen üben mußte. — Es ist das eine Lücke, die sich vielleicht nach Verlauf einiger Jahrzehnte wird ausfüllen lassen, wenn man den Zugang zu den Archiven nicht mehr so ängstlich versperrt halten wird.

Selbstredend kann es unter so bewandten Umständen nicht die Aufgabe einer flüchtigen Skizze sein, in das Dunkel neues Licht durch Veröffentlichung bisher unbekannter Actenstücke zu bringen; das ist ja eben unmöglich. Vielmehr hat das Nachfolgende den Zweck, Goethe als Theaterdirector insoweit zu skizziren, als es dem Bedürfniß des weiteren gebildeten Leserkreises entsprechen und das Verständniß für ihn im Allgemeinen fördern könnte. Zu diesem Zwecke haben wir aus einer Anzahl wenig bekannter Schriften dasjenige gesammelt, was dort beiläufig über Goethe's Bühnenpraxis mit eingestreut worden und die Hoffnung rechtfertigt, daß es auch bei dem Laien auf Interesse Anspruch machen dürfte.

Wer mit den heute gangbaren Vorstellungen von den Befugnissen eines Theaterdirectors und seinen Beziehungen zum Bühnenpersonal sowohl wie zum Publicum an Goethe herantritt, dem möchte es wohl etwas sonderbar, ja befremdlich erscheinen wollen, daß Goethe, der erste Mann in dem kleinen Staate, der alles vermögende Minister und Freund des kunstsinnigen Fürsten, der Centralpunkt des gesammten damaligen schöngeistigen Lebens in Deutschland, sich bei allen seinen Würden dazu hat hergeben können, sich auf den Theatrischaren zu setzen, die Zügel in die Hand zu nehmen und unter den Augen der gesammten Weimarer Bewohnerschaft durch die Straßen zu kutschiren, unbekümmert um das, was die „Leute“ wohl zu diesem wunderlichen Schaugepränge sagen mochten: der Herr Minister Excellenz vorne auf dem Vock und hinter ihm ein buntes Gemenge von Possenreißern, Theaterthyrannen, leichtlebigen Sphyliden und sonstigen fragwürdigen Gestalten, die man „dazumal“ nur mit einem heimlichen Mißtrauen aus der Ferne zu beobachten gewöhnt war und vor denen man, wenn sie ihre unstäten Kreuz- und Querzüge durch das Land begannen, die Wäsche barg, die auf den Reinen draußen zum Trocknen aufgehängt war (sfr. Genast, Tagebuch eines alten Schauspielers, Bd. I, p. 65). Und dennoch war Goethe seit 1790 nichts mehr aber auch nichts Geringeres als der Director des herzoglichen Hoftheaters zu Weimar; wohlverstanden der Director d. h. nicht jener „ausgestopfte Hauptmann“, der in der modernen Naturgeschichte unter dem vielstehenden und weitumfassenden Gattungsnamen „Intendant“ bekannt ist, an den Höfen geheißt und nach rühmlich bestandener

Vorbereitungszeit als Garbelieutenant das Ehrenamt erlangt, bei vorkommenden Hofbällen die Polonaise anzuführen, gekrönte Gäste hinter die Coulissen zu führen, und ihnen die „Sterne“ der Bühne zu präsentiren u. s. w. — nein, Goethe war im vollsten Sinne des Wortes der Leiter, die Seele der theatralischen Bestrebungen in Weimar während 27 Jahren. — Man wird zugeben, daß dieser Gedanke, Goethe bei seinen hundertfältigen gleichzeitigen Obliegenheiten in den andern Gebieten des Staats- und Literaturlebens sich als Bühnenschef vorzustellen, etwas Imponirendes hat, wenn man in Rechnung zieht, daß das Amt eines Directors allein dessen Kraft und Thätigkeit vollauf in Anspruch zu nehmen geeignet ist.

Allerdings hatte sich Goethe seit dem Jahre 1775 bereits mit „Comödiepielen“ abgegeben und dabei gewissermaßen die praktischen Vorstudien in den technischen Branchen des Bühnenwesens gemacht, indem er als Arrangeur der Dilettantenvorstellungen thätig war, die an Karl August's Hofe mit besonderer Vorliebe und Sorgfalt gepflegt wurden und in denen er selbst sogar als activer Darsteller mitwirkte. Indessen war diese Wirksamkeit denn doch himmelweit unterschieden gewesen von derjenigen, die er nach dem Abgange der Belluomo'schen Theatergesellschaft, welcher bis 1790 die „Hofcomödien“ anvertraut waren, zu beginnen hatte. — Da mußten neue Mitglieder engagirt und geprüft werden; Goethe mußte an andere Bühnen reisen, um dort nach Künstlern zu spähen, die technischen Einrichtungen inspiciren, Decorationen malen lassen, solche wohl auch selbst entwerfen; er mußte bestimmen, ob die Königin in dem und dem Stück einen neuen Herrschermantel, ob die Liebhaberin ein neues Kleid erhalten durfte, oder ob ein altes neu aufgefärbt und der Mantel mit anderem Pelzbräm versehen werden sollte: Angelegenheiten, über deren wiederholtes Vorkommen und Entscheidung in den Nachrichten einzelner Zeitgenossen sich thatsächliche und ganz bestimmte Angaben vorfinden. Auch in einigen Briefen Goethe's an seinen Obermandarin in Theatersachen, den Geh. Hofrath Kirms, findet sich mancherlei von derartigen trivialen Angelegenheiten, die Goethe bei seiner bekannten praktischen Umsicht und Veranlagung allerdings mit dem entsprechenden Humor zu erlebigen wußte, ohne dadurch in seinem idealen Gefühl allzu unangenehm berührt zu werden. — Doch das waren die nebensächlichen Obliegenheiten.

Die künstlerische Leitung des Theaters und die Ausbildung der Bühnenmitglieder nahmen seine Hauptkraft in Anspruch, und eben diese Wirksamkeit rief die „Glanzzzeit Weimars“ und damit der deutschen Schauspielkunst ins Leben. —

Ueber die Grundsätze seiner Bühnenleitung äußert sich Goethe selbst in einigen allgemeinen skizzirenden Bemerkungen, die in seinen Gesprächen mit Eckermann auf die Nachwelt gekommen sind, u. A. in folgender Weise: „Die langweilige Periode des französischen Geschmacks war noch nicht gar lange vorüber und das Publicum noch keineswegs überreizt. Shakespeare wirkte noch mit seiner ersten Frische, die Opern von Mozart waren jung und endlich wurden die Schiller'schen Stücke, erst von Jahr zu Jahr in Weimar entstanden und auf dem Theater, da durch ihn selbst einstudirt, in ihrer ersten Glorie gegeben, und mit solchen Gerichten war, wie man sich denken kann, Alt und Jung zu traktiren und wir hatten immer ein dankbares Publicum. Die Hauptsache aber war dieses, daß der Großherzog mir die Hände durchaus frei ließ und ich schalten und walten konnte, wie ich wollte. Ich sah nicht auf prächtige Decorationen und glänzende Garderobe, aber ich sah auf gute Stücke. Von der Tragödie bis zur Posse — mir war jedes Genre recht; aber ein Stück mußte etwas sein, um Gnade zu finden. Alles Krankhafte, Schwache, Weinerliche und Sentimentale, Gräuelfhafte und die gute Sitte Verletzende war ein für allemal ausgeschlossen; ich hätte gefürchtet, Schauspieler und Publicum damit zu verderben. Durch die guten Stücke aber hob ich die Schauspieler. Denn das Studium des Vortrefflichen und die fortwährende Ausübung des Vortrefflichen mußte nothwendig aus einem Menschen, den die Natur nicht im Stiche gelassen, etwas machen. Auch war ich mit den Schauspielern in beständiger persönlicher Verührung. — Ich leitete die Vesprouben, machte jedem seine Rolle deutlich, ich war bei der Hauptprobe gegenwärtig und besprach mit ihnen, wie etwas besser zu thun sei. Ich fehlte nicht bei den Vorstellungen und bemerkte am andern Tage Alles, was mir nicht recht erschienen. Dadurch brachte ich sie in ihrer Kunst weiter. — Aber ich suchte auch den ganzen Stand in der äußeren Achtung zu heben, indem ich die Besten und Hoffnungsvollsten in meine Kreise zog und dadurch der Welt zeigte, daß ich sie eines geselligen Verkehrs mit mir werth achtete. — Hierdurch geschah aber, daß auch die übrige Weimarer Gesellschaft hinter mir nicht zurückblieb und daß Schauspieler und Schauspielerinnen in die besten Birkel bald einen ehrenvollen Zutritt gewannen. — — — Schiller verfuhr in demselben Sinne wie ich. Er verkehrte mit Schauspielern und Schauspielerinnen sehr viel; er war gleich mir bei allen Proben gegenwärtig und nach jeder gelungenen Vorstellung von einem seiner Stücke pflegte er sie zu sich einzuladen und sich mit ihnen einen guten Tag zu machen. — Man freute sich gemeinsam

an dem, was gelungen und besprach sich über das, was etwa das nächste Mal besser zu thun sei“.

Was Goethe's Verhältniß als Director zu dem Herzog Carl August anlangt, so giebt darüber sein Briefwechsel mit diesem hin und her einige Winke. — Der Herzog schaute dem Treiben Goethe's mit einer Art von stiller Bewunderung und Verehrung zu, die keine Einrede in die Pläne und Maßnahmen Goethe's zuließ, und so oft Goethe seinem erlauchten Freunde Meldungen über seine Absichten und den Geschäftsgang machte, erhielt er vom Herzoge meist solche Antworten, aus denen hervorging, daß dieser im Voraus mit allem einverstanden sei, was sein kundiger Bühnenschef ins Werk zu setzen vorhatte. — In den zwei Bänden jenes Briefwechsels finden sich, soweit dem Verfasser einigermaßen bekannt ist, nirgends directe Einwendungen gegen Goethe's Maßregeln; wohl aber häufige Aeußerungen der Befriedigung über diese oder jene Leistung, selten Ausstellungen. Als der Herzog einmal einer Vorstellung beigewohnt hatte, in welcher zwei Darsteller ganz besonders sein Wohlgefallen durch ihr treffliches Spiel erregten, ließ er an Goethe ein Billet gehen, in welchem er eine Extragratification für das brave Spiel anwies. Dieselbe wurde indessen noch in Folge der gleichfalls beifälligen Aufnahme jener Leistung von Seiten der Herzogin Louise um das Doppelte erhöht. — Ein andermal allerdings beschwerte sich der Herzog über den Lärm, den die Theaterleute während der Vorstellung hinter den Coulissen gemacht hatten und drohte, daß er in Zukunft seinen Husarenwachtmeister auf die Bühne senden werde, wenn sich die Ruhestörer nochmals dergleichen zu Schulden kommen lassen würden. — Man kann sich denken — welches Unwetter in Folge dieser Aeußerung des Mißfallens von dem Jupiter der Weimarer Bühne auf die Schuldigen herabgesendet sein mag — Goethe verstand in Sachen der Disciplin keinen Scherz, sondern er führte ein strenges gewissenhaftes Regiment, und das war auch die erste Voraussetzung jeder erspriesslichen Wirksamkeit. — In den „Grenzboten“ von 1857 finden sich in dieser Hinsicht mehrere anderwärts noch nicht publicirte Beläge, aus denen Einiges mitgetheilt werden mag. Am Weimar'schen Theater fungirte eine kurze Zeit Frau Burgsdorf, eine leichtfertige ränkesüchtige Actrice, die der Direction vielerlei Ungelegenheiten bereitete und späterhin auch in Folge ihrer Intriguen und Chicanen gegen die Direction entlassen werden mußte. — Diese im Punkte der Sitte nicht sonderlich scrupulöse Dame hatte sich unterfangen, auf einer Hofredoute in sehr verführerischem Costüm

die anwesenden Cavaliere zu allerhand Extravaganzen zu provociren und sich dabei soweit vergessen, in weinseliger Laune Anlaß zu einem Affront zu geben, über den in der Stadt allerhand Klatsch entstand und der dann auch sofort zu Goethe's Kenntniß gelangte. — Goethe antwortete auf den hierauf bezüglichen Bericht seines Subdirectors Rims, daß er sofort eine Verfügung erlassen werde, um künftigen Ueberschreitungen der Mäßigkeit im Trinken und sonstigen Anstößigkeiten bei den Rebouten vorzubeugen! Er werde mit dem Herzog sprechen und hinsichtlich der Burgsdorf demselben das Vorgefallene vorstellen. Vorderhand sei es indessen gerathen, sie das ohnehin bereits gefüllte Maß ihrer Vergehen vollmachen zu lassen. — Das Weitere würde sich finden. — Einer andern Schauspielerin, die sich erlaubt hatte, in der Vorstellung des Othello absichtlich die ihr nicht zuzugende Rolle durch Alotria zu verderben und darauf bei ihrer Vernehmung nichtige Ausflüchte gemacht hatte, erging es schlimmer. Goethe decretirte sofort, daß die Schuldige mit einer halb-wöchentlichen Gage unter dem Vorbehalt zu strafen sei, daß, im Falle sie die gedachte Rolle bei der nächsten Aufführung wiederum geflißentlich verderben würde, ihr eine von den Wochengagen nochmals abzuziehende Strafe von 20 Thaler — für damalige Zeit ein sehr bedeutender Betrag — zubictirt werden sollte. — Außerordentlich häufig kamen, wie es in der angegebenen Quelle heißt, Strafverordnungen gegen Schauspieler vor, welche sich weigerten oder es versäumten, Statistenrollen zu übernehmen, wozu alle ohne Ausnahme contractlich verpflichtet waren. Als Goethe eine hierauf bezügliche Melbung gemacht worden, daß zwei Damen sich jener Pflicht ohne Entschuldigung entzogen hatten (es waren dieses zwei der hervorragendsten Bühnenmitglieder) erfolgte sofort „Verordnung an den Theatercassirer, den genannten Frauenzimmern jeder 1 Thaler von ihrer Gage abzuziehen.“

Mancherlei Rücksichten wurden Goethe bei seiner Direction durch die Knappheit des Theateretats auferlegt. Der Herzog, der für seine Kunstbauten und anderen häuslichen Luxus, wie er ihn als ein Mann von feiner ästhetischer und literarischer Bildung nicht gern entbehren mochte, manche Ausgabe machte, überdies aber sich angelegen sein ließ, die nicht sonderlich glänzenden Finanzen seines Hofhaltes in Ordnung zu erhalten, konnte den eine zeitlang gezahlten Zuschuß für das Theater nicht entbehren und mußte denselben daher später wieder zurückziehen mit dem Anheimgeben, daß sich die Bühne aus ihren eigenen Erträgen zu erhalten habe. — Unter solchen Umständen war Sparsamkeit äußerst geboten und es konnte

für die Neußerlichkeiten hinsichtlich der Costüme und der Ausstattung nur wenig aufgewendet werden. Leider besaß die Bühne an derartigem Fundus nur sehr wenig und dieses befand sich noch dazu in abgenutztem Zustande. — Wo wir in den noch vorhandenen Urkunden und Briefen auf Geldfragen stoßen, finden wir allemal eine außerordentlich peinliche Rücksichtnahme auf Sparsamkeit, in der Goethe von Kirms, einem ausgezeichneten Geschäftsmann, auf das Gewissenhafteste unterstützt wurde. — Ein charakteristisches Beispiel für die beengenden finanziellen Rücksichten giebt u. A. ein Schreiben an einen der Regisseure, der einmal wieder den „Essex“ neu insceniren wollte. — Goethe läßt darin melden, daß gegen die Vorstellung nichts einzuwenden sei, nur müsse kein besonderer Aufwand gemacht werden, weil bei diesem alten Stück außer den Abonnenten auf keine Einnahme von Fremden zu rechnen sei. — Wenn unter den vorrätigen Mänteln keiner brauchbar sei (welches jedoch zu wünschen wäre), so solle für die Darstellerin der Elisabeth einer gekauft werden. — Ein neues Kleid aber auch zu kaufen, komme zu hoch. — Vielleicht könne sie sich des weißen atlassenen Kleides von Maria Stuart bedienen, wovon neulich Demois. Jagemann als Elisabeth den Rock angehabt, und es zurecht machen lassen. — Noch weniger erbaulich lautete ein ander Mal der Bescheid an den Darsteller des Wallenstein, der um ein neues „Wamms“ petitionirte, da das alte, trotzdem die Gattin des Petenten schon mehrfach eine Cur mit der Stopfnadel daran geübt, nicht länger zusammenhalten wolle. Das Gesuch wurde einfach wegen Mangels an Geld abgewiesen, und der Friedländer mußte daher in dem alten schäbigen Kleide auftreten. — Wenn trotz dieser Unvollkommenheiten die Schauspieler den guten Willen dennoch nicht verloren, sondern sich in die Verhältnisse schickten und mit ungeschmälertem Eifer ihrer Kunst oblagen, so sieht man daraus, wie gewaltig der Geist Goethe's auf die Belebung eines wahren Interesses für die Kunst zu wirken vermochte. Die Schauspieler vergaßen über den Charakter, den sie darzustellen hatten und der ihr ganzes Sinnen und Denken ausschließlich in Anspruch nahm, das fadenscheinige Kleid, und das Publicum ebenfalls; denn alle Berichte stimmen darin überein, daß bei Schiller'schen oder Goethe'schen Stücken stets der Zudrang so enorm war, daß zuweilen die Leute, besonders aus den niederen Ständen, die auf den billigen Gallerieplätzen nicht mehr Raum fanden, draußen standen und zuhörten, was bei der Dünne der Wände nicht schwer fiel. — Wie anspruchslos und wie rein muß damals der Sinn für das Schöne an sich gewesen sein, der von der

Art der äußeren Erscheinung, in der das Schöne auftrat, abstrahiren konnte!

Wir haben vorhin erfahren, in welcher Weise Goethe selbst seine praktische Thätigkeit als Dramaturg schildert. — Er hat darin nicht zu viel gesagt, eher zu wenig, denn er war bei allen Geschäften, welche die Einstudirung von Stücken betrafen, selbst thätig und mühte sich damit so ab, wie nur immer ein gewissenhafter und eifriger Regisseur es hätte thun können. Wir besitzen in den Memoiren eines Zeitgenossen Goethe's, der zugleich sein hervorragendster Regisseur war, über diese seine Bemühungen einige sehr interessante Zeugnisse. Dieselben rühren von dem einst als Darsteller hochgeschätzten Genast her. — Auch Gotthardi, ebenfalls ein Augenzeuge von Goethe's Wirken, hat Mehreres in dieser Richtung erzählt. — Letzterer ist so glücklich gewesen, einmal unbemerkt einer Theaterprobe beizumohnen und erzählt darüber folgendes:

So lange Goethe noch nicht da war, ging es oben auf der Bühne ziemlich munter her. Das Kommen, das Auf- und Abgehen der Schauspieler und der andern beim Ganzen beschäftigten Personen, die vorläufigen Arrangements, welche der Regisseur traf, um alles in den erforderlichen Stand zu setzen, hatte Bewegung und Leben unter das Personal gebracht. Bei Goethe's Erscheinen trat plötzliche Ruhe ein und Jeder verfügte sich an seinen Platz. Der Regisseur — es war der alte wackere Genast — trat mit der Frage an den Chef heran: „Befehlen Ew. Excellenz, daß begonnen werde?“ — Auf Goethe's sonores „Wenn's beliebt!“ ging die Geschichte denn auch ohne Weiteres vor sich. — Wie ganz anders ging es da zu, als ich es späterhin in Proben bei einigen andern Theatern gesehen habe. — Wie auffallend contrastirte das Thun und Lassen der Herren Acteurs und der Frauen und Fräulein Actricen dort mit dem der Goethe'schen Schüler und Schülerinnen! — Die Probe, welcher als unberufener Zuschauer ich beizumohnen mir die Ehre gab, war die von Iffland's „Herbsttag“. — Das Stück selbst, das eine Zeit lang vom Repertoire verschwunden war und daher neu einstudirt werden mußte, langweilte mich — ich gesehe es unumwunden — höchlich, standhaft aber hielt ich aus und bereute auch meine Ausdauer keineswegs. — Kurz vor Goethe's Ankunft war von Genast, welcher in dem Stück den Andreas zu spielen hatte, dafür gesorgt worden, daß die Scene geräumt und einstweilen alles für den ersten Auftritt vorbereitet war. — Der Anfang ließ nicht lange warten. Die Leute — das hörte man sogleich — hatten



ihre Rollen gut gelernt oder vielmehr repetirt und sprachen sie ebenso geläufig und sicher, als mit richtigem Verständniß. Ja, sie benahmen sich, wollte mich bedünken, als ständen sie vor den Zuschauern. — Goethe schenkte Keinem und Keiner etwas. Bald hatte er zu erinnern, daß die und die Stelle zu schnell, bald daß sie zu langsam recitirt wurde. Bald rückte der Eine dem Andern zu nahe auf den Leib, bald hielt er sich zu fern von ihm, bald erfolgte der Abgang des Schauspielers zu hastig, bald nicht rasch genug, und sie mußten sich ohne Complimente dazu verstehen, Alles, was er zu tabeln fand, nach seinem Willen zu machen. — Graff, der den Landhausbesitzer Selbert zu geben und eine sehr starke Stimme hatte, erhob diese an einzelnen Stellen kräftiger als es der Charakter dieses über alle Gebühr weicherzigen, weinerlichen, in einem breiten Gefühlsmeer schwimmenden Iffland'schen Vaters vertragen konnte. „Mäßigung, Mäßigung, lieber Graff,“ rief Goethe ihm mit lauter und doch sanft warnender Stimme zu; „dieser Selbert muß als ein sehr leidenschaftloser, ruhiger Mann gehalten werden“. — Derselbe Schauspieler hatte noch die Gewohnheit, den rechten Arm mit gehaltener Faust öfters auf den Schenkel fallen zu lassen; es bedurfte nur einer kurzen Erinnerung Goethe's, dieser Geste sich am unrichtigen Orte zu enthalten, um ihn für die Folge auf sich aufmerksam zu machen. — Die Beck als Frau Saala, lebhaft wie sie war, wurde an manchen Stellen zu laut, scharf aufschreitend und bewegte unter Anderem den Kopf zu unruhig hin und her. — Goethe machte ihr dieses Zuvielthun bemerklich; sie kam sofort zur Erkenntniß und wußte sich von da an besser zu beherrschen. — Den meisten Spaß machte mir das launige Wort, das er an den allzu lebhaften hitzigen Peter Unzelmann richtete, das Wort: „Gemach, Gemach! Es geht ja nicht in die Schlacht mit dem Peter, er soll ja keine Batterien stürmen. Warum denn gar so martialisch!“

Der gedachte Augenzeuge schildert dann im Weiteren, wie Goethe sich selbst um äußere Geringfügigkeiten gekümmert habe, wie er die Entfernungen der Acteurs von der Rampe und von einander genau normirt, wie er auf die Glätte des Auftritts und des Abganges gesehen, wie er Massenscenen arrangirt und alles genau habe probiren resp. wiederholen lassen, bis es die nöthige Rundung und Präcision zeigte — kurz: wie Goethe im strengsten Sinne des Wortes den Regisseur gemacht habe, der sich keine Mühe verdrießen ließ, um etwas Vollkommenes und Tüchtiges bei seinen Schauspielern zu erzielen. — Selten habe er einen herrischen, aufbrausenden Ton angenommen. Die klassische Ruhe sei fast nie von ihm gewichen,

und wenn er einmal in Aufwallung gerathen, so wäre dann auch ein ganz außergewöhnlicher Anlaß dazu gegeben gewesen. — Ein drastisches Beispiel für diesen Ausnahmezustand erzählt Lobe in seinen „Erinnerungen“. — Der Kapellmeister Eulenstein fungirte als Correpetitor in Clavierproben und sollte als solcher einstmals eine Probe zur „Turandot“ abhalten. Er hatte dabei unter Anderem einen Marsch zu spielen, nachdem die Prinzessin Turandot einige pathetische Verse gesprochen. Da er ein begeisterter Liebhaber des Spiritus gewesen und solchem aus einer in der Nähe stehenden Flasche mitunter fleißig zugesprochen, habe er sich dabei unvermerkt einen Spitz geholt und durch zu frühes Intoniren seines Marsches der Prinzessin mehremale die Rede vom Munde fortgenommen, worüber Goethe so sehr ergrimmt sei, daß er mit gewaltiger Stimme gerufen: „Schafft mir doch den Schweinhund aus den Augen“.

Ganz besondere Rücksicht pflegte Goethe auf die älteren und hervorragenden Mitglieder seiner Bühne zu nehmen, wenn er an ihren Leistungen etwas auszufegen fand. Er kannte die Empfindlichkeit besonders der angesehenen Künstler zu gut, um dieselbe nicht zu schonen, und kleidete daher seine Bedenken in die Form zarter Andeutungen, wie: „Nun, das ist ja gar nicht übel, obgleich ich mir den Moment so gedacht habe; überlegen wir uns das bis zur nächsten Probe, vielleicht stimmen dann unsere Ansichten überein“, während er den jüngeren und weniger vorgeschrittenen Darstellern kurzweg zu sagen pflegte: „man mache das so und so und man wird dann den Zweck nicht verfehlen“. Zuweilen trat er auch mal selbst auf die Scene, wenn ihm etwas nicht gefiel und machte es dann nach seinem Bedünken vor. So soll er z. B. den Falstaff bei der erstmaligen Inszenirung von Heinrich IV. in seinen bedeutungsvollsten Momenten dem für diese Rolle designirten Schauspieler vorgetragen haben und zwar so drastisch, daß das gesamte agirende Personal sich vor Heiterkeit nicht zu lassen gewußt. Auch andere Rollen trug Goethe seinen künstlerischen Pfleglingen vor, so oft sie neu waren und eine schwierige Charakteristik in sich bargen, wobei er meist grell auftrug, damit die Schauspieler erkennen sollten, worauf er das Hauptgewicht gelegt wissen wollte. Alle Zeitgenossen stimmen hierbei in ihrem Urtheil überein, daß Goethe trotz der derben Manier dennoch so wunderbar genial seine Darstellungsweise gehalten habe, daß die ausübenden Künstler ihn selten zu erreichen im Stande waren, selbst nachdem sie bereits eifrig an ihren Aufgaben studirt hatten. Gewiß wäre Goethe, wenn er den Bühnenberuf erwählt hätte, einer der ersten deutschen Schauspieler geworden, zumal er

außer seinen übrigen Gaben noch über ein ausnehmend sonores und klangvolles Organ verfügte. — Wie sehr er sich zuweilen von dem Feuereifer für die Kunst fortreißen ließ, zeigt folgende Episode, die auf einer Probe vorfiel. — Eine von ihm wegen ihrer seltenen Begabung sehr protegirte junge Künstlerin, die leider schon mit 20 Jahren der Kunst durch den Tod entrissen wurde, sollte vor einem glühenden Eisen, das ihrem Partner aus der Hand fällt, mehr Entsetzen zeigen und vermochte den Wünschen Goethe's nicht völlig zu entsprechen. — Mit einem Sake war Goethe auf der Scene, riß dem Darsteller das Eisen aus der Hand und stürzte mit so schrecklichem Blicke auf die Künstlerin, daß diese entsetzt zurückwich, zitterte und dann in Ohnmacht sank. — Erschrocken kniete nun Goethe neben ihr nieder, nahm sie in seine Arme und rief nach Wasser, um sie zu besprengen. — Als das arme Kind wieder zu sich kam und die Augen aufschlug, lächelte sie ihm zu, küßte seine Hand und bot ihm dann den Mund. Genast, der damals Regisseur war und diesen Vorfall erzählt, macht hierzu die nachstehende Bemerkung: „Eine schöne und rührende Offenbarung der natürlichen und kindlichen Neigung beider zu einander“. — Goethe hat diesem von aller Welt vergötterten Wesen ein herrliches unvergängliches Denkmal in der Elegie „Euphrosyne“ gesetzt; sie hieß Christiane Neumann, spätere Frau Becker.

Trotzdem das Theater unter Goethe's befruchtender Leitung sich sofort zu einer Kunstanstalt zu erheben begann, die in Deutschland nicht mehr ihres Gleichen hatte, müssen gleichwohl die mancherlei kleinen und größeren Unzuträglichkeiten, mit denen Goethe wie jeder andere Bühnenschef zu kämpfen hatte, auf seine Theaterlust sehr abkühlend gewirkt haben, denn schon nach fünf Jahren seiner Direction richtete er an den Herzog das Ansuchen, ihn von dem Amte zu entbinden. Wie sehr letzterer die segensreiche Thätigkeit seines Freundes zu schätzen wußte, beweist die nachstehende Antwort, die Karl August auf jenes Gesuch ertheilte. „Wilhelmsthal, den 20. Dec. 1795. Der gute Fortgang unseres Theaters und die Bequemlichkeit, welche mir bisher die zeitige Direction desselben verschaffet hat, läßt mich auf alle Fälle wünschen, daß Du selbiges fort unter Deiner Aufsicht behaltest. — Ich hoffe, Du wirst das Verlangen wieder zurückzunehmen, Dich von diesem Geschäfte befreit zu wissen und mir den Gefallen erweisen, in dem noch dauernden Verhältnisse fortzuwirken. Sollten Unannehmlichkeiten, von Personen erzeugt, die bei diesem Geschäfte mit angestellt sind, eintreten, so werden sich gewiß

die Mittel, diese in ihren Schranken zu halten, finden. Ich werde sie gewiß anwenden, um Dir die Beschäftigung der Theaterdirection so angenehm wie möglich zu machen. Carl August“.

Goethe blieb in der That. Freilich sollten für ihn erst später die Hauptunannehmlichkeiten nachkommen. Bevor auf die eigenthümliche Verkettung von Umständen eingegangen wird, die schließlich den Sturz Goethe's zur Folge hatten, mag noch eine kleine Schnurre Platz finden, die ein frappantes Licht auf die Naivetät der damaligen Zustände im Theater wirft. — Die Studenten, die sehr häufig von Jena herüberkamen, um das Theater zu besuchen, hatten früher die Freiheit gehabt, sich dort sans gêne so einzunisten, als ob sie auf der Stammtische sich befänden. Das war durch Goethe abgeschafft worden und es ging unter ihnen daher meist recht manierlich zu, wenn sie im Theater waren. — Nur ein Stück hatte in dieser Hinsicht *comment suspendu* und das waren — Schiller's Räuber; so oft diese gegeben wurden, buldete man stillschweigend eine größere Nonchalance unter dem jungen Volk, die auch bei dem übrigen Publikum gewissermaßen als traditionell und selbstverständlich schien.

Gelegentlich einer Wiederholung jener Vorstellung muß denn aber der Tumult doch zu arg geworden sein. Die Studenten hatten sich die Röcke ausgezogen, ließen die mitgebrachten Flaschen fleißig circuliren und rauchten aus langen Pfeifen ganz wacker, wobei sie zwischenein auch noch musikalische Kurzweil trieben. Goethe ergrimte ob dieses wüsten Treibens endlich so sehr, daß er sich in der Loge erhob und dem Unfug durch ein mit mächtiger Stimme in den Raum hineingerufenes: „Man vergesse doch nicht, wo man sich befindet!“ zu steuern genöthigt sah, worauf sofort Ruhe entstand und der verletzte Anstand sofort wieder zurückkehrte. Die Studenten hatten erkannt, wer der Rufer gewesen und sollten ihm den schuldigen Respect. Aehnliches passirte übrigens öfter. Ein andres Mal mußte der alte Donnerer gegen die Studenten sich wenden, weil diese nach einer mißliebigen Darstellerin allzu stark mit den üblichen Kirschkernen schossen, welche sie zwischen den Fingern hervorschnellten!

Im Jahre 1797 wurde bei dem herzoglichen Theater ein neues Mitglied engagirt, dessen Dasein für Goethe verhängnißvoll werden sollte. Es war dieses die berühmte Caroline Fagemann, später ein Stern ersten Ranges in künstlerischer Beziehung. Dieselbe war die Tochter des großherzoglichen Bibliothekars, der wegen seiner eminenten Sprachkenntnisse, besonders des Italienischen und Spanischen, sich die Gunst der Herzogin Amalie erworben hatte und bei Hofe wohl angesehen war. Diese Gunst übertrug sich denn auch

auf die Tochter, die außer ihrer Schönheit noch den Vorzug einer vortrefflichen Stimme besaß und daher für den Bühnenberuf bestimmt wurde. Die Herzogin-Mutter ließ das junge Mädchen bei einem italienischen Gesangsmeister ausbilden und veranlaßte dann ihre Aufnahme in den Verband der Mannheimer Bühne, bei der sie von Zffland in die Geheimnisse ihres Berufs eingeführt wurde.

Die ersten Vorstudien waren bald beendet und so trat denn Caroline Fagemann im Jahre 1797 zu der Weimarschen Bühne über, an der sie binnen Kurzem sich derart in ihrer Kunst weiter bildete, daß sie eine der ersten Stellen daselbst bekleidete. Goethe hat verschiedene Male sich über sie urtheilend geäußert und ihr stets eine Anerkennung ihrer hohen geistigen Begabung zu Theil werden lassen, wie er solche sonst Niemand spendet. Sie war eine durch und durch genial veranlagte Künstlerin, die alles, was sie auch spielen mochte, stets zur höchsten Bewunderung selbst der strengsten Kunst-richter gestaltete. Außerdem muß sie, wie allgemein behauptet wird, eine der schönsten Frauen jener Zeit gewesen sein.

Zwischen dem Herzog Karl August und seiner Gemahlin waltete seit einigen Jahren bereits ein unglückliches eheliches Verhältniß ob, dessen Grund in körperlichen Leiden zu suchen war, von denen die Fürstin nicht wieder befreit werden konnte. Der noch lebensfrische Herzog suchte für diese schmerzliche Prüfung durch Zerstreuung Ersatz und fand solchen in der schönen und geistvollen Künstlerin, die seit einiger Zeit seiner Bühne angehörte. Die Fagemann widerstand den Bewerbungen des Herzogs mehrere Jahre, ob aus schlauer Berechnung, ob aus Charakterfestigkeit — mag unentschieden bleiben. Nichtsdestoweniger wurde sie die erklärte Favoritin Karl August's, der sie auf alle mögliche Weise auszeichnen ließ und ihr Ehren erwies, die ganz exorbitant waren und allgemeine Aufmerksamkeit erregten.

Obwohl man aus dieser Künstlerin in den Augen der Nachwelt eine Art von Heiligen zu machen bemüht gewesen ist und sie wie ein höheres Wesen gepriesen hat, dem die Günst beschieden war, einen geistig so hoch stehenden Fürsten wie Karl August nicht allein durch ihre Schönheit, sondern auch durch den Adel ihrer Gesinnung zu fesseln und zu beglücken, so hat solcherlei überschwängliche Huldigung gewisser Schönfärber, die alles, was aus Weimar und seinem Hof her stammt, mit einer slavischen Anbetung verehren, dennoch nicht die historische Wahrheit zu übertünchen vermocht und wenn wir in Stahr's: „Weimar und Jena“ einer Apotheose der Fagemann begegnen, wie man sie nur den edelsten Frauen der Zeit spenden dürfte, so ist

das zum Mindesten eine literarische Schwäche, die sich nur durch eine gewisse schwärmerische Voreingenommenheit für die klassische Zeit Karl August's erklären und verzeihen läßt.

Die Jagemann war eine Intrigantin wie tausend andere Künstlerinnen in ähnlicher Stellung. Und das sagt genug. Von einer ehlen Denkart zeigt ein solcher Charakterzug nicht. Wie hätte es aber auch anders sein können, da sie von Jugend auf verwöhnt und verhätschelt worden war. Zunächst erregte es unter ihren Weimarer Colleginnen Verdruß, daß diesen wiederholt Rollen, die sie früher gewissermaßen als Monopol besaßen und zur steten Zufriedenheit absolviert hatten, abgenommen und der Jagemann übertragen wurden, ohne daß ein zwingender Grund dazu vorlag. Nicht nur die davon unmittelbar betroffenen Darstellerinnen wurden durch solche vom Herzog inspirirte Willkür gekränkt, sondern mittelbar auch deren Ehemänner, und somit entstanden allmählich Zwistigkeiten und Hader, die zu einer allgemeinen Spaltung unter den Theatermitgliedern führten. — Auf Goethe, welcher der jungen Künstlerin stets das uneigennützigste und edelste Interesse zollte und sie wie ein Juwel betrachtete, war diese von vornherein nicht sonderlich gut zu sprechen, da sie wohl ganz richtig calculiren mochte, daß Goethe ihren Einfluß auf den Herzog zu paralyisiren im Stande sei, sobald derselbe ihm hinderlich in den Weg trat. — Es fielen allerhand unliebsame Dinge vor, die bald mit den Regisseuren, bald mit dem Capellmeister die Jagemann in Streit brachten und aus denen zur Genüge erhellt, daß die letztere mit der Zeit hochmüthig und prätentios wurde, seitdem sie in dem Herzog ihren Rückhalt besaß. — Schon eine bloße private Bevorzugung mußte die übrigen Mitglieder verlegen, um wie viel mehr also eine in der technischen Directionsführung hervortretende. Was für einen Eindruck mußte es z. B. auf die übrigen Kollegen machen, wenn bei Gastspielen der Weimarschen Gesellschaft in der Nachbarschaft z. B. in Rudolstadt, die Jagemann im Schlosse des Fürsten einquartirt und zur Marschallstafel gezogen wurde, während die übrigen Bühnenangehörigen sehen mochten, wo sie Unterkommen fanden! — Wird doch der ganz unerhörte Fall mitgetheilt, daß der Fürst bei Ankunft der Truppe in Rudolstadt sich persönlich zu dem Oberregisseur begeben und dort vertraulich angefragt habe, wie man die Jagemann zu behandeln hätte, da sie doch „Kammersängerin“ sei, während die übrige Gesellschaft nur aus gewöhnlichen Schauspielern bestände! — Solcherlei Mißverhältnisse konnten selbstredend nicht zur Förderung der Harmonie beitragen. Und die Jagemann that außerdem das Ihre,

um durch Ueberhebung und Anmaßung die Unzufriedenheit noch mehr zu steigern. Wer sich überführen will, studire Pasqué's, Genast's und Dünker's Arbeiten über die Goethezeit, in denen sich die beweiskräftigen Briefstellen finden.

Wie Goethe über das Alles denken mochte, ist nirgend berichtet. Er schweigt über diese Verhältnisse, die ihm jedenfalls höchst widerwärtig waren. Vielleicht erklärt sich das Erkalten seines Eifers für das Theater, das seit 1805 — nach dem Tode Schiller's unleugbar ist, eben aus diesem Verhältnisse der Jagemann zu seinem fürstlichen Freunde. Goethe äußert sich selten über die Letztere, — wo er jedoch es zu thun Anlaß hat, spricht er stets mit großer Anerkennung von der — Künstlerin!

Gleichwohl aber war er der herrschsüchtigen Freundin des Herzogs ein Dorn im Auge. Und das konnte ja auch nicht weiter befremden. Selbst wenn Goethe nicht ihr Director gewesen, der über sie immerhin eine Art von Gewalt auszuüben im Stande war, konnte ihr eine so intime Freundschaft, wie sie zwischen ihm und Karl August bislang bestanden hatte, keineswegs so ganz gleichgiltig sein; mußte sie doch in Goethe gewissermaßen einen Nebenbuhler sehen, welcher der völligen Erlangung ihrer Oberherrschaft über den Fürsten im Wege stand. Aber auch aus einem andern Grunde war Goethe ihr unbequem, indem er nämlich ihrem Streben nach der Theatercamarilla wehrte. Und dieses Moment war nicht weniger belangreich als das vorgenannte.

Es ist nicht ganz sicher, bis zu welchem Grade die Jagemann mit einem im Jahre 1806 engagirten Bassisten liirt gewesen. Jedenfalls gestattet aber die Combination sämmtlicher Umstände einen fast sicheren Schluß auf eine sehr enge Verbindung, die als die Triebfeder für das unermüdlche Bohren der Jagemann gegen Goethe angesehen werden kann. Strohmeier war ein junger und einnehmender Mann und soll sogar auf die Fürsprache der Jagemann, die ihn schon von früher her kannte, engagirt worden sein. Beide Personen schlossen einen intimen Freundschaftsbund, der bis zum Tode Strohmeier's dauerte. Unter diesen Umständen liegt es nahe anzunehmen, daß sie nunmehr für den Vertrauten, den sie gern an Goethe's Stelle gesehen hätte, ihren ganzen Einfluß beim Fürsten geltend machte. Wenigstens rechtfertigt der spätere Erfolg diese Annahme völlig. Strohmeier wurde in der That nach Goethe's Abgang Hoftheaterdirector. Man sieht, es bestand ein Netz von Motiven, die dem schönsten Egoismus entsprungen waren. Und dennoch preist man die Jagemann als das Ideal einer edlen Frau!

Nach 1802 wurde der Bund zwischen der Künstlerin und dem Herzoge so fest, daß letzterer sie zur Frau von Heigendorff erhob, ein Name, den sie von dem ihr geschenkten Landgute annahm. In seinen Briefen gedenkt der Herzog Goethe gegenüber dieser Mittelperson, die zwischen die Freunde stehend trat, nur an zwei Stellen und zwar ohne jegliche Anspielung auf seine Stellung zu ihr. Goethe hütete sich ebenfalls, über sie als die Geliebte seines fürstlichen Gönners eine Andeutung fallen zu lassen, und so ist man denn bei der Beurtheilung ihres Einflusses auf wenige, aber immerhin zuverlässige Zeugnisse von Zeitgenossen angewiesen. Nach den letzteren hat sie bei der Schlußkatastrophe, bei der Goethe fiel, eine gradezu unwürdige Rolle gespielt, und wenn man schon von der weiblichen Würde der Künstlerin eine wenig ehrende Vorstellung gewinnt, so wird man von ihrem Charakter gewiß noch geringer denken müssen. Der Vorfall, welcher die Veranlassung dazu gab, daß Goethe sich genöthigt fühlte, von der Direction des Weimarer Theaters zurückzutreten, knüpft sich an ein Theaterstück, das dem Titel nach wohl einigermaßen bekannt sein dürfte: „Der Hund des Aubri“. — Es dürfte wohl nicht uninteressant erscheinen, über die durch dieses Stück heraufbeschworenen Wirren die Angaben eines Augenzeugen zu hören.

„Im Jahre 1817 machte auf verschiedenen deutschen Bühnen ein von Frankreich her importirtes Stück Sensation — eben jener „Hund des Aubri du Montbidier“ — in welchem ein dressirter Budel die Hauptrolle vorstellt, indem er zu der Entdeckung des Mörders seines Herrn verhilft. Man kann nicht leugnen, daß eine Comödie, in welcher ein Hund zu nächstlicher Stunde die Leute aus ihren Betten herauszuwinkeln hat und dann mit der Laterne im Maule gefolgt von jenen, noch auf den Mörder eine förmliche Hekjagd anstellt, durch ein Fenster demselben nachspringt und ihn dann beim Kragen faßt, auf der Bühne eines Vierfüßler-Theaters immerhin einen passenden Schauplatz für seine Kunst finden wird. Eine Bühne jedoch, wie die Weimarsche, die eine Pflanzstätte der Kunst vorstellte, durfte durch dergleichen Hocuspocus nicht entwürdigt werden.“

Jedenfalls hatte die Camarilla erfahren, wie Goethe über das neue Wunder in der Kunstwelt dachte und war um so eifriger bestrebt, ihrem Gegner diesmal eine Paroli zu biegen. — Karl August, dem die Jagemann die außerordentliche Wirkung eines eventuellen Hundegastspiels in den verlockendsten Farben geschildert hatte, mochte die Sache nicht ganz übel erscheinen. Er hatte mit Goethe darüber Rücksprache genommen, von diesem aber eine ab-



lehrende Antwort erhalten. — Der Schauspieler, der mit seinem Pudel Gastreisen machte und bereits auch auf der Berliner Hofbühne sich producirt hatte, weilte zur Zeit gerade in Leipzig, wo die Messe abgehalten wurde. — Obwohl die Camarilla einen dilatorischen Bescheid erhielt, ruhte sie dennoch nicht, sondern verschrieb auf eigenes Risiko das „Künstlerpaar“ heimlich von Leipzig nach Weimar und versuchte dann nochmals einen Anlauf auf den Herzog mit dem Hinweis auf die Gunst des Zufalls, der man es zu danken habe, daß der beregte Schauspieler sich augenblicklich in Weimar aufhalte und somit ohne weitere Umstände die Bühne betreten könne. — Strohmeyer, der Günstling der Jagemann, soll an diesem Handstreich den Hauptantheil gehabt haben. — Der Herzog willigte endlich ein, und Goethe, der sich auf den Gesetzesparagraphen der Weimarschen Bühnenordnung berief, „auch dürfen keine Hunde in das Theater gebracht werden“, mußte nichtsdestoweniger klein begeben. Er bat in Folge dessen den Herzog, ihn für den gedachten Abend von der Beiwohnung der Vorstellung zu dispensiren und reiste nach Jena.

In Weimar hatte man bereits auch in weiteren Kreisen von dem unangenehmen Handel Kenntniß erlangt und war natürlich jetzt um so neugieriger, den Stein des Anstoßes kennen zu lernen. Das Theater wurde von den herandrängenden Volksmassen förmlich belagert und war bei der Eröffnung sofort bis auf den letzten Platz occupirt. Beifallsjauben erfolgten wiederholt und an verschiedenen Stellen, kurz: der Erfolg sprach durchaus zu Gunsten des bedenklichen Wagnisses. — Die Gegner hatten also thatsächlich einen Sieg davongetragen und Goethe war somit gewissermaßen unmöglich geworden. — Er fühlte dieses und bat sofort um seine Entlassung. — Karl August gewährte sein Gesuch in dem nachstehenden Briefe:

### Lieber Freund!

Verschiedene Aeußerungen Deinerseits, welche mir zu Augen und Ohren gekommen sind, haben mich unterrichtet, daß Du es gerne sehen würdest: von den Verdrießlichkeiten der Theater-Intendanz entbunden zu werden, daß Du aber selbiger gerne mit Rath und That an die Hand gehen würdest, wenn, wie dieses wohl oft der Fall sein wird, Du von der Intendanz darum ersucht würdest. Ich komme gern hierin Deinem Wunsche entgegen, dankend für das viele Gute, daß Du bei diesen verworrenen und ermüdenden Geschäften geleistet hast, bittend, Interesse an der Kunstseite desselben zu behalten und hoffend, daß der verminderte

Verdruß Deine Gesundheit und Lebensjahre vermehren soll. —  
Einen officiellen Brief, diese Veränderung betreffend, lege ich bei  
und wünsche wohl zu leben.

Weimar, 13. April 1817.

R. A.

Goethe antwortete hierauf in einem ehrerbietigen Schreiben, in welchem er noch um die Entlassung seines Sohnes aus der Intendanz bat und im Uebrigen dem Herzoge für die bewiesene Huld dankte. Letzterer gewährte auch dieses Gesuch und deutete durch die wenigen Schlußworte: „Zieh hin in Frieden und wenn du wiederkommst, besuche mich“, an, daß er an dem alten Freundschaftsbunde nichts geändert wissen wollte. — Somit war denn die Sonne an Weimars Theaterhimmel untergegangen, die ohnedies schon seit einigen Jahren durch die Wolken der Mißgunst und Verkleinerungssucht verschleiert worden war. Graf Ulling, den man Goethe bereits vor zwei Jahren als Mitintendanten attachirt hatte — eine Rancune der Camarilla — wurde der Nachfolger Goethe's, jedoch nur dem äußern Schein nach, denn Strohmeier trat ihm an die Seite und nahm schon nach Verlauf von etwa zwei Jahren seine Stelle ganz ein. — Der ältere Dumas läßt einen Chef der Pariser Sicherheitspolizei beständig den Ausspruch wiederholen: „cherchez la femme“, um damit anzudeuten, daß er bei allen üblen Anschlägen weibliche Einflüsse mittre. Wenn sich diese Maxime überhaupt irgendwo bewährt, so ist es in der Welt der Bretter, in der die meisten Aergernisse und Intriguen, Zänkereien und Zerrwürnisse, Protectionen und Coterieen die Spuren weiblicher Antriebe verrathen und am verderblichsten wirken, sobald sie mit Maitressenwirthschaft verbunden sind. Es giebt leider nur wenige Bühnen, denen dieses Unheil völlig fremd bleibt.

## Maria Stuart

in der Geschichte und in der Dichtung.

Wie eingehend und scharfsinnig auch zahlreiche berufene Forscher über das Wesen und die Grundbedingungen der dramatischen Charaktere sich geäußert haben, ein Punkt ist von den meisten doch nur im Vorbeigehen und leichtthin erörtert worden, nämlich die Frage, in wie weit es dem Dichter erlaubt sei, bei der Verwendung historischer Gestalten für das Drama Aenderungen zu treffen und sich von dem Originalbilde zu entfernen.

Soll eine historische Figur für die Bühne brauchbar sein, so muß sie vor allen Dingen dichterisch gestaltet werden und dramatisches Leben in sich tragen. Selten wird es historische Personen geben, die bereits von Natur so geartet sind, daß sie beiden Bedingungen entsprechen. Das reale Leben mit seinen rauen Verhältnissen und harten Daseinsbedingungen, mit seinen Kämpfen und Widerwärtigkeiten, mit seinen Nöthen und Drangsalen, großen Conflicten und oft recht unpoetischen Mühsalen zeigt uns in der Regel die Menschen in einer vom Staube des alltäglichen Lebens geschwängerten Atmosphäre, in Actionen, die dem trockenen Berufsschaffen, dem nüchternen Geschäftsleben angehören, und deshalb nicht geeignet sind, den Helden im Lichte des Idealen, in der Aetherbläue einer über das gemeine Dasein sich erhebenden, freieren und edleren Sphäre gewissermaßen verklärt erscheinen zu lassen. Es ist also Sache des Dichters, durch eine zweckmäßig erfonnene Handlung dem Helden Gelegenheit zu bieten, neben seinen historisch realen Zügen auch noch solche Charaktereigenschaften zu offenbaren, welche verebeln, verklären, ergreifend wirken, uns eine Gestalt aus einer bedeutenderen Welt zeigen, zu der wir bewundernd und seelisch bewegt emporzublicken vermögen. — Hiermit wäre der Forderung des dichterischen Idealisirens zu genügen. Allein selbst, wenn dies in der wünschenswerthen Vollendung ge-

schähe, würde damit der Charakter noch kein dramatischer werden. Dramatisch ist derjenige Proceß in den Personen der Handlung, welcher die allmähliche Entwicklung vom Momente des ersten Erkennens bis zum Wollen und von da weiter zum Vollbringen zur Anschauung bringt. Der dichterisch concipirte, also dem realen Dasein entrückte und in die höhere Sphäre einer weiseren Weltordnung erhobene Charakter muß durch die Antriebe, welche ihm die dichterisch geordnete Handlung bietet, zur Bethätigung dieses ethischen Entwicklungsprocesses genöthigt werden. Wenn man ein triviales, aber wie mir dünkt recht anschauliches Beispiel gestatten will, so würde z. B. der Dichter, der seine Helden durch eine mit allerhand Conflicten verbundene Liebe in dramatische Verwickelungen und in Action zu bringen beabsichtigt, darzustellen haben, wie der Held zuerst den Gegenstand seiner Liebe erblickt, wie er noch sich selber unbewußt den Keim der Liebe in sich aufnimmt, wie er dann aus weiteren Begegnungen, in denen die Geliebte handelnd auftritt und den ganzen Werth ihres Wesens erkennen läßt, zur Erkenntniß seiner Liebe gelangt und wie nun diese Erkenntniß sich sofort zum Begehren nach dem Besitze der Geliebten oder vielleicht zuvörderst nach einem Bekenntniß und nach Gegenliebe verbichtet, wie dann ferner, nachdem diese Etappe erreicht worden, der Liebende die Hindernisse zu beseitigen beschließt und dabei in Kämpfe sich verwickelt, welche die Energie seines Begehrens nur noch steigern und ihn zu mächtigen Entschlüssen und neuen großen Handlungen treiben. Dieser Entwicklungsgang ist dramatisch: die Handlungen des Helden sind die Consequenzen des ersten seelischen Impulses und zugleich auch die nothwendigen Ergebnisse seines ganzen Charakterlebens, seiner Gemüths- und Verstandeskräfte, wobei es durchaus nicht ausgeschlossen bleibt, daß auch von außen her, also entweder zufällig oder durch das Eingreifen Anderer in die Handlung eintretende Vorgänge und Handlungen auf den Helden einwirken und ihn in der einmal vom Dichter fixirten Richtung seines dramatischen Lebenslaufes weiter vorwärts treiben, indem sie ihn zu neuer Action oder zu neuer Befundung seines Seelenlebens, beziehungsweise seines Willens nöthigen. In wie weit diese sogenannten peripherischen Impulse mit dem übrigen Theile der Handlung in organischem Zusammenhange stehen müssen, in wie weit namentlich der Zufall auch durch eine innere Berechtigung im Rahmen der Handlung zu einem vernünftigen Agens zu gestalten ist, gehört in einen andern ästhetischen Abschnitt. Hier soll ja nur vom Charakter in seinem Verhältniß zum dichterischen Schaffen die Rede sein.

Der Dichter, der einen historischen Charakter dramatisch zu verwerthen wünscht, wird also darauf zu achten haben, daß derselbe idealisirt und mit dramatischem Leben ausgestattet auf dem Schauplatz der Handlung erscheine. Findet er in den geschichtlich gegebenen Thatfachen diejenigen nicht vor, welche dazu dienen, seinen Helden als eine ideale, die gewöhnlichen Genossen seiner Lebenssphäre überragende Gestalt erscheinen zu lassen, so muß er die historische Handlung durch entsprechende Zusätze oder Abänderungen umgestalten, und ebenso muß er, wenn sein Held in seinem historischen Bilde nicht jene Züge an sich trägt, die ihn zu einer lebendigen dramatischen Figur stemmeln, ihm dieselben beilegen, er muß ihn dichterisch modeln. Ein Alba, der keine menschliche, keine weichere Gemüthsseite besitzt, sondern nur die kalte Kerkermeisternatur zeigt, ist als dramatischer Charakter betrachtet, unbrauchbar. Er muß auch Momente haben, in denen er von schöner Menschlichkeit besiegt dasteht, wie es sich z. B. im *Edmont* in der Liebe Alba's zu seinem Sohne *Ferdinand* zeigt. — Wahrheit und Schönheit zugleich, Mischung aus Größe und Schwachheit, aus Tugenden und Fehlern — das sind auch bei der dichterischen Charaktergestaltung die unerläßlichen Grundbedingungen.

Ist nun ein historischer Charakter so beschaffen, daß er durch die dichterische Veredelung und die Einimpfung dramatischen Lebens durch Beilegung von Actionen seine historischen Portraitzüge in der Hauptsache einzubüßen Gefahr laufen würde, so eignet er sich eben nicht zur dramatischen Behandlung, so trägt er keinen dramatischen Nerv in sich und darf daher nicht auf die Bühne gelangen, denn er würde in der erforderlichen Umgestaltung eben nicht mehr eine historische, sondern eine willkürlich fingirte Gestalt sein. — Der Dichter hat also dafür zu sorgen, daß die Aehnlichkeit seiner Charakterschöpfung mit dem historischen Original erhalten bleibe. — Aehnlichkeit ist freilich ein relativer Begriff. Wenn Mehrere ein Portrait mit dem Original auf den Grad seiner Aehnlichkeit hin vergleichen, so kann man, vorausgesetzt, daß es nicht geübtere Kenner sind, sicher sein, daß die Meinungen über den Werth schwanken, insbesondere gilt dies von selbst guten Photographieen. Analog verhält es sich auch mit der dichterischen Aehnlichkeit. Es ist daher nöthig, gewisse Grundnormen für sie hinzustellen. Vor allem wird das Temperament, als ein wesentliches Bedingniß des Charakters, genau beizubehalten sein, denn es bildet die Basis der Individualität in jedem Menschen, also auch in dem historischen. Hiernächst darf von den Gemüthsseigenschaften nicht abgewichen werden, weil diese das sittliche

Verhalten des Menschen beeinflussen. Und drittens müssen die hervorstechenden, die Eigenthümlichkeit des historischen Originals bildenden sittlichen Merkmale getreu wiedergegeben werden. Aus dem Zusammenwirken dieser drei Elemente des Seelenlebens ergibt sich das, was wir Charakter nennen und was nichts Anderes ist, als die Consequenz und Stabilität im Handeln unter gegebenen Umständen. Ein starker Charakter handelt unter den Einflüssen einer an ihn herantretenden unsittlichen Versuchung regelmäßig abwehrend, bei Beleidigungen seiner Verwandten und Freunde, ja sogar schon bei ehrenrühriger Nachrede über ihm fremde, aber nichtsdestoweniger ihm als ehrenwerth und rechtschaffen bekannte Personen tritt er für deren Ehre ein: bei Angriffen auf Wehrlose und Unschuldige wirft er sich zum Vertheidiger auf u. s. w. Diese Regelmäßigkeit und Festigkeit des Handels nach einer bestimmten Richtung hin ist das Kennzeichen des Charakters, den man kurz als ein auf Vernunft und Sitte basirtes Wollen definiren kann. Man wird, da man es bei der Darstellung dramatischer Charaktere aus der Geschichte auch mit ihrem Intellect, mit ihrem Erkenntnißvermögen zu thun hat, selbstredend auch die geistige Seite ihres Wesens nicht außer Acht zu lassen haben, denn die Handlungen eines jeden Menschen hängen ja von der Fähigkeit ab, ihre Zweckbienlichkeit zu beurtheilen, welche man für gewöhnlich Verstand nennt. Wer einen Wallenstein zeichnen will und zu diesem Behufe alle jene Eigenschaften nachahmt, welche der historische Held an sich trug, ihn aber in geistiger Beziehung als einen beschränkten Schwärmer und abergläubischen Geisterbeschwörer zeichnen wollte, würde die historische Treue des Portraits gröblich verletzen und eine verfehlte Schöpfung liefern.

Lessing hat die Frage, die im Vorstehenden erörtert wurde, in seiner Besprechung des „Essex“ von Corneille im 23. Stück der Hamburger Dramaturgie gestreift, aber nicht erschöpft, indem er darlegt, daß bei historischen Stoffen die Charaktere die Hauptsache und die Handlung Nebensache sei, insofern es sich um die Frage handle, wo Abweichungen von der historischen Wahrheit erlaubt seien. „Sind es die bloßen Facta, die Umstände des Ortes und der Zeit, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Facta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählet? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne. In Allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig: diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu

zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf. Die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen, und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können."

Nun, die Ansichten, welche Lessing hier über die Grenzen der poetischen Lizenz in Hinsicht der Handlung ausspricht, sind durch die spätere Dramendichtung corrigirt worden, indem man es für unzulässig bezeichnet hat, Geschichte zu fälschen. Im Allgemeinen herrscht in der neueren Dramaturgie darin Uebereinstimmung, daß die Hauptfacta in historischen Stücken nicht erfunden sein dürfen. Wäre z. B. Maria Stuart nicht in Gefangenschaft gehalten worden, bevor sie den Tod erlitt, so würde es eine durchaus unzulässige Willkür gewesen sein, sie als Gefangene auftreten zu lassen. Freilich können für die historische Entwicklung der Ereignisse durchaus irrelevante Thaten, die vom Dichter aus der Phantasie geschöpft sind, im Drama psychologisch bedeutsame Wirkungen üben und, dramatisch betrachtet, auf diese Weise zu wesentlichen Momenten werden, wie z. B. die Begegnung der beiden Königinnen im Park zu Fotheringhay, die völlig erdichtet ist. In solchen Fällen hat man das historisch Bedeutsame von dem dramatisch Bedeutsamen sorgfältig zu unterscheiden, bevor man die Abweichung von der Geschichte als einen Verstoß gegen die historische Wahrheit tadelte. — Bei der Verbreitung historischer Kenntnisse durch den Schulunterricht und der augenfälligen Neigung der Gebildeten, ihr historisches Wissen zu erweitern und zu vertiefen, wird der moderne dramatische Dichter ungleich strenger sich auch an die gegebenen Facta zu halten haben, als es zu Lessing's Zeit verlangt wurde.

Nach dieser Abschweifung, welche erforderlich schien, um den Leser die Grundsätze erkennen zu lassen, von welchen aus die nachfolgende Untersuchung über die historische und die dichterische Maria Stuart angestellt worden ist, kann zur Vergleichung der beiden Gestalten übergegangen werden, und zwar soll dies in der Weise geschehen, daß die Maria Stuart der Dichtung Schritt für Schritt verfolgt und die gewonnenen Resultate mit den Thatfachen der Geschichte zusammengehalten werden. Als historische Norm wird hierbei die vor kurzem bei Carl Winter in Heidelberg erschienene werthvolle Biographie von Gadeke, Professor der Geschichte an der Universität zu Heidelberg, benutzt werden, ein Werk, welches nach dem einstimmigen Urtheil der Kritik von grundlegender Bedeutung ist und zum ersten Male ein vollständiges Bild der unglücklichen Schottenkönigin bietet. —

Nach der historischen Zeitfolge beginnt Schiller's Drama mit dem 10. November des Jahres 1586, denn an diesem Tage ließ die Königin Elisabeth der in Fotheringhay gefangenen Maria den Urtheilsspruch des aus 46 (nicht wie Schiller anführt 42) Personen der höchsten Aristokratie und der ersten richterlichen Beamten gebildeten Gerichts, welchen beide Häuser des Parlaments bestätigt hatten, zustellen und ihr dabei verkünden, daß sie sich auf den Tod vorzubereiten habe. Freilich vergingen seit diesem Tage noch mehrere Monate bis zu der Vollziehung des Urtheils, die erst am 8. Februar des nächstfolgenden Jahres stattfand, während in der Schiller'schen Tragödie nur ein Zeitraum von wenigen Tagen zwischen beiden Terminen liegt. Will man also den Todestag Maria's als den für die Zeitbestimmung in der Tragödie maßgebenden Termin ansehen, so würde der Beginn in die ersten Tage des Februars 1587 fallen.

Die Scene zeigt uns Poulet \*), den strengen Kerkermeister Maria's, wie er im Begriffe steht, von Neuem die Schränke der Gefangenen zu reviviren und dabei einen Schmuck und Papiere auffindet, nachdem schon in früheren Nachforschungen die Papiere und Kleinodien der Königin in Beschlag genommen worden waren. — Dieser Vorgang gehört der Dichtung an. Die beregte Haussuchung und Saaisirung der fraglichen Gegenstände hatte schon bedeutend früher stattgefunden: am 16. August 1586, als Maria noch auf dem Schloß Chastlegh Manor in Staffordshire (dem Grafen Essex gehörig) unter Amhas Poulet's Obhut in Haft gehalten wurde. — Der englische Premierminister Walsingham, der durch seine Spione von der katholischen Verschwörung des Babington, Savage, Ballard, Tichbourne und noch dreier anderer Mitschuldigen Kenntniß erhielt und dabei auch compromittirende Briefe Maria's erlangte, in denen sie die Verschwörer ermuthigte und Rathschläge zu ihrer Befreiung erteilte, hatte sogleich, nachdem er die genügenden Beweismittel für die Mitwissenschaft Maria's an dem gegen das Leben Elisabeth's gerichteten Complotte an sich gebracht, die ganze Angelegenheit der Königin entdeckt und deren Genehmigung zur Durchsuchung der Wohnräume Maria's, zur Beschlagnahme ihrer Papiere und zur Verhaftung ihrer beiden Secretaire Curle und Nau eingeholt und am erwähnten Tage durch Sir Thomas Gorges die entsprechenden Maßnahmen in Chastlegh Manor vollziehen lassen. Man hatte Maria getäuscht, indem man ihr einen Jagdausflug nach dem benachbarten Jagdschloß Tixall vor-

\*) Poulet schreibt Schiller.



schlug, um sie auf diese Weise aus ihrer Behausung zu locken. Als sie wenige Hundert Schritt von Chastley Manor sich entfernt hatte, langte der Abgesandte Walsingham's an und theilte Maria seinen Auftrag mit, wobei er ihr auch die Entdeckung des Complottes vertheidete. Maria versuchte zu leugnen, daß sie Mitwisserin sei und betheuerte in emphatischen Worten ihre Unschuld, indem sie versicherte, sich gegen die Königin stets wie eine gute Freundin und Schwester benommen zu haben. Sie mußte jedoch aus den sehr energischen Maßregeln sogleich erkennen, daß ihre Sache äußerst schlimm stünde, und gerieth, als sie sah, daß man sie von ihrem bisherigen Aufenthalte fortführen wollte, in eine so heftige Aufregung, daß sie sich zu folgen weigerte und Poulet versicherte, sie wolle lieber auf der Stelle sterben, anstatt weichen. Dem energischen Dringen Poulet's, der mit Zwangsmaßregeln drohte und sich zur That anschickte, gelang es indessen, die Widerstrebende zum Gehorsam zu bestimmen. Man brachte Maria nach Tixall, wo sie 14 Tage unter strengster Bewachung gehalten wurde, weder Papier noch anderes Schreibmaterial erhielt und nur ihren Leibarzt und eine Kammerfrau um sich haben durfte, während unterdessen in Chastley Manor eine gründliche Durchsuchung stattfand. Die ganze Correspondenz und die Schlüssel zu der Chiffre-Schrift Maria's fielen dabei in die Hände der Beauftragten und wurden sofort der Königin übersendet. Nach Verlauf von vierzehn Tagen ließ man Maria in ihr bisheriges Gefängniß zurückkehren. Als sie die erbrochenen Schränke gewahrte, soll ihr Zorn so heftig gewesen sein, daß sie dem unbittlichen Poulet starke Drohungen zurief. Schmucksachen und Juwelen freilich, wie sie Schiller auffinden läßt, konnten sich nicht im Besitze der unglücklichen Gefangenen befunden haben, denn Maria hatte bei ihrer Flucht aus Schottland, die zu Pferde und beinahe unmittelbar vom Schlachtfelde erfolgte, nicht einmal so viel gerettet, um die Wäsche zu wechseln. Sie war völlig entblößt von allen Hilfsmitteln in England angelangt, und hatte ihre gesammten Kostbarkeiten, ihre Kasse, kurz Alles den Händen ihrer Feinde preisgeben müssen.

Die Neben Poulet's (wie Gädcke den Namen schreibt) stimmen übrigen vortrefflich zu dem Bilde, welches die Geschichte von diesem Manne entwirft. Er ist mit musterhafter Treue vom Dichter gezeichnet. Poulet, ein strenger Puritaner, haßte Maria wegen ihres Bekenntnisses sowohl als auch wegen ihrer beständigen Umtriebe gegen den Staat und wünschte ihr aufrichtig Verderben. Bei den Spionagen, die Walsingham in Scene setzte, leistete er wichtige Bei-

hilfe, indem er die Correspondenz Maria's auslieferte. Er war ein finstrier, unerbittlicher, aber jedenfalls auch rechtlich gestunter Mann, der seine Pflicht aufs Gewissenhafteste nahm und vor allen Dingen jeder Ungefehrlichkeit gegen die Gefangene widerstrebte. — Er war kein unbedeutender Mann, wie Gädcke hervorhebt, sondern hatte sogar zu verschiedenen Malen in Paris Gesandtschaftsposten bekleidet. „Aus seinen Briefen geht ein gewisser Zorn über seine Aufgabe hervor, daneben aber auch sein Streben, so gewissenhaft als möglich zu verfahren. Die papistischen Bilder Maria's beklagt er wiederholt nicht verbrennen gekonnt zu haben; Elisabeth's Geiz der Gefangenen gegenüber tadelt er indessen mit starken Worten. Es waren 5000 Pfund für den Unterhalt Maria's ausgesetzt worden, Poulet erhielt aber nur 4000. Es handelte sich hier, schreibt er einmal entrüstet, nicht um Ausgaben für ein Privathaus, sondern um eine Staatsangelegenheit. — In religiösen Dingen zeigte er, sobald seine puritanischen Gefühle verletzt waren, einen gewissen rohen Fanatismus. Am liebsten hätte er Maria alles fortgenommen, was mit ihrem Glauben in irgend welchem Zusammenhang stand.“ — Er hatte übrigens den bestimmten Befehl, Maria im Falle eines Fluchtversuches oder eines Ueberfalles sofort zu tödten, und würde diesem sicherlich ungefümt nachgekommen sein, wie aus einem seiner an den Lord Schatzkanzler gerichteten Briefe hervorgeht. — Die Wechselreden zwischen Poulet und Kenneby entsprechen, insoweit sie auf die vorausgegangenen Ereignisse Bezug nehmen, genau dem historischen Sachverhalt und geben auch die beiderseitigen Gesichtspunkte wieder, welche von den Freunden und den Gegnern Maria's sowie von dieser selbst bei Beurtheilung ihrer Gefangenhaltung angeführt worden sind. Ohne Zweifel war diese ein Aei schmählichster Willkür und Gewalt, während andrerseits nicht zu leugnen ist, daß Elisabeth durch die Weigerung Maria's zur Unterzeichnung des Vertrages von Edinburgh eine Art von Rechtstitel erlangt hätte, die Schottenkönigin als Feindin ihres Landes und ihres Thrones zu behandeln, wenn diese eben noch als legitime Königin in ihre Gewalt gerathen wäre. Da der erwähnte Vertrag eine verhängnißvolle Rolle im Leben Maria's spielt und, genau betrachtet, die Ursache aller späteren Verwickelungen gewesen ist, so muß auf denselben näher eingegangen werden.

Als am 10. Juni 1560 Maria von Guise, die Mutter Maria Stuart's und Regentin von Schottland, gestorben war, hatte sie das Land in den Wirrnissen heftiger religiös-politischer Kämpfe zurückgelassen. Die reformirte Partei, welche gegen die Anhänger des

Katholicismus das Schwert ergriffen und dabei so bedeutende Erfolge errungen hatte, daß die Gegner sich zur Capitulation genöthigt sahen, war eben im Begriffe die Festung Leith zu Land und zu Wasser zu belagern, als die Regentin, auf das Sterbelager geworfen, ihren Frieden mit den Aufständischen machte und zur Versöhnung ermahnte. Maria Stuart, die an den König Franz II. von Frankreich verheirathet und damit nunmehr Königin von Frankreich und Schottland geworden war, entsendete sogleich zwei Bevollmächtigte an die Aufständischen, um mit diesen über den Friedensschluß zu unterhandeln. Auf diese Weise kam der Vertrag von Edinburgh zu Stande, in welchem unter andern die Verpflichtung dem schottischen Königspaar aufgelegt war, sich für alle Zeiten des Titels und der Wappen eines Königs und einer Königin von England zu enthalten. Obwohl Maria Stuart unter Verpfändung ihres königlichen Wortes bei Absendung der Bevollmächtigten gelobt hatte, Alles zu genehmigen, was diese mit der Gegenpartei vereinbaren würden, so weigerte sich später das Königspaar dennoch, dieses Gelöbniß zu erfüllen, indem Maria dem Edinburgher Vertrage ihre Unterschrift vorenthielt, unter dem Vorgeben, die Zugeständnisse seien von Rebellen erpreßt und brauchten daher nicht gehalten zu werden. Augenscheinlich hat Elisabeth, die mit den Aufständischen zu Berwick einen förmlichen Vertrag zur Unterstützung mit Waffen und Geldern abgeschlossen und demselben auch thatsächlich durch Entsendung von Hilfstruppen entsprochen hatte, also als Mitcontrahentin beim Abschlusse des Edinburgher Vertrages figurirte, das Hauptgewicht auf jene Verpflichtung zur Ablegung der usurpirten Titel gelegt und mußte daher die Weigerung zur Anerkennung jener Clausel als einen gegen sich selber und gegen ihre königlichen Rechte gerichteten Act der Feindseligkeit auffassen, den sie niemals vergessen und verziehen hat; denn noch während der letzten Zeit der Gefangenschaft Maria's hat Elisabeth wiederholt durch jene Weigerung die Haft der Rivalin begründet und von der nachträglichen Unterzeichnung, beziehungsweise von dem formellen Verzicht auf die englischen Thronansprüche die Freilassung, ja sogar die Wiedereinsetzung Maria's in Schottland abhängig gemacht. — Sehr richtig und treffend erwidert daher Poulet in der Tragödie auf die Vorwürfe der Amme: „Warum verschmähte sie's, den Edinburgher Vertrag zu unterschreiben, ihren Anspruch an England aufzugeben und den Weg aus diesem Kerker schnell sich anzuthun mit einem Federstrich? Sie wollte lieber gefangen bleiben, sich mißhandelt sehen, als dieses Titels leerem Prunk entsagen. Weßwegen that sie das? Weil sie den Ränken vertraut, den bösen Künsten der Verschwörung und unheilsinnend

diese ganze Insel aus ihrem Kerker zu erobern hoffte.“ Kennedy antwortet darauf, daß Poulet im Hohn spreche. Allein aus der geschichtlichen Untersuchung geht ganz unzweifelhaft die Richtigkeit dieser Anschuldigung hervor. Hatte Maria nicht mit dem Herzoge von Norfolk ein Complot gegen England und das Leben der Königin aus ihrem Kerker heraus zu begünstigen gewußt, hatte sie nicht sogar an einem zweimaligen Aufstandsversuche in London Antheil und war sie nicht die Mitschuldige des Babington und seiner Genossen?

Der Eintritt der Gefangenen unterbricht diese Discussion. Schiller hat Maria mit einem Crucifix in der Hand auftreten lassen, sicherlich nicht ohne tiefere Absicht. Sie kommt von der Andacht, vom Gebet und ist daher mit einem gewissen Maße hoheitsvoller Ergebung erfüllt, die ihrem Wesen etwas Verklärendes verleiht. Der Ton ihrer Rede wird daher ruhig, gefaßt und wenn auch schmerzlich bewegt, so doch ohne alle Leidenschaft klingen. Eine trübe Ironie auf die Flitter, welche die Königin nicht ausmachen, dann die seufzende Bemerkung, nach vielen Erniedrigungen auch diese noch ertragen zu können, verleihen der Stimmung und der Erscheinung den Ausdruck eines königlichen Märtyrertums, daß, wenn es mit der rechten Wahrheit der Empfindung, ohne allen Pomp und komödiantische Emphase gegeben wird, unbedingt von tiefer Wirkung sein muß und den Zuschauer sogleich für die unglückliche Dulderin einnimmt. Es stimmt dieser Zug übrigens vollkommen mit der Schilderung ihres Wesens, welche der erwähnte Biograph liefert. Ein stark hervortretendes Gefühl von königlicher Würde und Hoheit, das sich besonders in den Momenten der Noth und Bedrängniß zu äußern pflegte und selbst ihre Widersacher zur Bewunderung zwang, bildet eine von den charakteristischen Seiten der Königin und ist um so bemerkenswerther, als es mit ihrem leidenschaftlichen Temperamente, mit ihrem Jähzorn und ihrer großen Reizbarkeit so ganz und gar im Widerspruch steht. Gadeke führt verschiedene Anlässe auf, bei denen diese von angeborener Geistesgröße zeugende Eigenschaft deutlich zu Tage trat. Am augenfälligsten bewährte sie sich während der Gerichtsverhandlungen vor dem Tribunal der Sechsunbvierzig, dann bei der Publication des Urtheils durch die beiden nach Fotheringhay entsendeten Lords. Maria bewies hierbei eine so natürliche Majestät, eine so unbedingt gebietende Hoheit, daß sie in diesen Augenblicken wirklich imponirend erschien und ihre Verbrechen vergessen lassen mochte. Auch ihre Strenggläubigkeit, die Schiller symbolisch durch das Attribut des Crucifixes andeuten wollte,

welches er ihr für ihr erstes Auftreten in die Hand gegeben, entspricht ganz dem historischen Original. „Maria hat zum Destern den Abgesandten und Anhängern der presbyterianischen Adelspartei Schottlands, mit der sie sich in einem beständigen Kampfe um die Macht befand, erklärt, sie wolle eher den Tod erleiden, als ihre Religion aufgeben, und selbst noch wenige Monate vor ihrem Tode hat sie ihrem Voigt Poulet mit energischem Nachdrucke erklärt, zwei Dinge gäbe es, die man ihr nicht rauben könne: ihr englisches Blut und ihre katholische Religion; sie werde beides bis zu ihrem Tode behalten.“ (Gädeke, pag. 306.) Daß diese Aeußerung keine phrasenhafte Renommance war, beweist ihre Vergangenheit wie auch ihr Tod. Sie hätte nur dem katholischen Bekenntniß zu entsagen gebraucht, um sich nicht nur die Freiheit, sondern auch den verlorenen Thron wieder zu erobern. Man kann darüber streiten, ob die Grundlage solcher Festigkeit mehr im Herzen oder mehr im Verstande, in der Energie ihres Willens, zu suchen gewesen sei: mir scheint nach dem Gesamtbilde ihres Wesens das Letztere als das Richtigere. Maria war Legitimistin als Königin und aus gleichem Grunde wohl auch als Bekennerin, zumal die neue Religion ihren Feinden zum Hebel aller politischen Erhebungen gegen ihren Thron hatte dienen müssen.

Schiller läßt Maria einen Brief an Elisabeth schreiben, in welchem sie die Königin um eine Unterredung bittet, „um eine Unterredung mit ihr selbst, die ich mit Augen nie gesehen.“ — In der That hatten sich die beiden Königinnen noch niemals von Angesicht erblickt. Eine in früheren Tagen beabsichtigte Zusammenkunft kam nicht zu Stande, weil es Elisabeth damit nicht Ernst sein mochte, und als Maria flüchtig und ihres Thrones entsetzt nach England gekommen war, in der trügerischen Hoffnung, von Elisabeth als eine Schwester und Königin empfangen zu werden, hatte ihr Elisabeth auf ihr bezügliches Schreiben ausweichend geantwortet: Maria müsse sich zuerst von dem auf ihr lastenden Verdachte der Mitschuld an der Ermordung Darnley's gereinigt haben, ehe sie eines gebührenden Empfanges seitens der Königin gewärtig sein könne. Es war das eine Ausflucht, denn Elisabeth hatte anfangs in der That die Absicht gehabt, die Vertriebene, deren Thronentsetzung sie nicht billigte und als nichtig anzusehen geneigt war, mit den einer Königin geziemenenden Ehren aufzunehmen. „Elisabeth hatte ihre wohlwollenden Gefühle gegen ihre im Unglücke befindliche Verwandte auch nach der Flucht Maria's beibehalten. Es steht jetzt vollkommen fest, daß sie die besiegte Königin von Schottland anfangs gut aufzunehmen Willens war, falls sie ihren Rathschlägen

zu folgen sich entschliesse. Erst durch Cecil's Gründe bewogen, hat sie später eine andere Haltung angenommen" bemerkt Gädcke und führt bald darauf die betreffenden Stellen aus Gesandtschaftsberichten an, die in der That den Beweis dafür liefern. Lord Cecil, der schlaue, in allen Ränken geübte Premierminister Elisabeth's, setzte es im Ministerconseil später durch, daß Elisabeth ihre Absicht aufgab, indem er ihr darlegte, daß die Königin von Schottland unter allen Umständen eine Gefahr für England bleiben werde, sobald sie sich in Freiheit befände, denn sie würde mit Andern gegen England conspiriren. Man müsse sie daher in strengem Gewahrsam halten, um sie zu hindern, Unheil anzustiften. Als formellen Grund für ihre Internirung führte man an, daß sie niemals den Ebinurgher Vertrag unterzeichnet und außerdem eine Ehe mit einem englischen Unterthan eingegangen sei, welche Elisabeth nicht gebilligt habe, nämlich mit dem Lord Darnley, dem Sohne des aus dem Hause Stuart stammenden, aber nach England geflohenen Grafen von Lennox. — Elisabeth's Plan war der, den Aufenthalt der flüchtigen Fürstin in England möglichst abzukürzen, dieselbe aber vorläufig unter der Wucht der Anschuldigungen, welche auf Maria lasteten, festzuhalten und die Herrschaft der schottischen Presbyterianer nicht durch eine Unterstützung Maria's zu gefährden (Gädcke 175).

Auch ein zweimaliges, durch einen der mit Maria aus Schottland gesandten Lords mündlich bei Elisabeth angebrachtes Gesuch um Empfang und Gehör blieb erfolglos. Elisabeth hatte offenbar ein böses Gewissen und scheute sich, mit diesem vor Maria hinzutreten. Sie ließ ihr durch ihren Abgesandten in heuchlerischer Weise antworten, sie würde mit herzlichster Freude sie empfangen, sobald ein regelrechter Proceß ihre Unschuld an dem Morde Darnley's erwiesen habe, worauf Maria, empört über dieses hinterlistige Maskenspiel, heftig auffuhr und erwiderte: „Ich habe keinen anderen Richter als Gott, und Niemand darf sich erlauben, mich zu richten. Ich weiß, wer ich bin, und kenne die Rechte meines Ranges. — Es ist wahr, daß ich freiwillig und im Vertrauen zur Königin, meiner Schwester, ihr anbot, Richterin in meiner Sache zu sein, allein wie kann sie das, wenn sie mir nicht gestatten will, vor ihr zu erscheinen?“ In einem Briefe an die Königin beklagt sich Maria mit gleicher Heftigkeit über das Verhalten derselben und giebt ihr zu verstehen, daß sie merke, Elisabeth wolle nicht ihre Rechtfertigung. Sie möge sie dann wenigstens von hinnen ziehen lassen. Der ebenfalls von Gädcke mitgetheilte Wortlaut dieses Briefes ist für das Verhältniß der beiden Frauen zu einander zu charakteristisch, als daß er nicht im

Wortlaute mitgetheilt zu werden verbiente. „Madame, ich danke Euch für den Eifer,“ schrieb sie, „den Ihr für die Wiederherstellung meiner Ehre zeigt, welche allen Fürsten am Herzen liegen muß, und Euch um so mehr, als ich so nahe mit Euch verwandt bin, aber es scheint mir, daß diejenigen, welche Euch meinen Empfang als unehrenhaft bezeichnen, von anderer Gesinnung erfüllt sind. Hörtet Ihr jemals, daß ein Fürst getadelt worden wäre, weil er persönlich die Klagen derer anhörte, die sich fälschlich beschuldigt wähten? — Glaubt nur nicht, Madame, daß ich, um mein Leben zu retten, in Euer Land gekommen bin, sondern um meine Ehre wieder herzustellen und Unterstützung gegen meine falschen Ankläger zu finden, nicht um mich vor ihnen wie vor Meinesgleichen zu verantworten, denn ich weiß, daß sie dergleichen nicht wagen dürfen, sondern um sie bei Euch anzuklagen, die ich als meine Verwandte und treueste Freundin vor allen anderen Fürsten dazu auserwählt habe. Ich glaubte, daß Ihr Euch den Namen einer Wiederherstellerin einer Königin, die Euch diese Wohlthat verdanken wollte, zu Ehren annehmen würdet und daß ich Auge in Auge Euch meine Anschuld und die falschen Schritte, zu denen mich jene verleitet haben, darthun könnte; zu meinem Bedauern aber sehe ich, daß Ihr es anders ausgelegt habt. Ich bitte Euch, helft mir, indem Ihr mich verpflichtet, oder bleibt neutral und erlaubt mir, mein Glück anderswo zu suchen. Wenn Ihr im anderen Falle die Sachen in die Länge zieht, so thut Ihr mir mehr Schaden, als meine ärgsten Feinde. Wenn Ihr Zabel fürchtet, so thut — bei dem Vertrauen, welches ich in Euch gesetzt habe — wenigstens nichts für und nichts gegen mich und seht ruhig zu, wie ich wieder zu meiner Ehre gelange, wenn ich wieder frei bin, denn unter diesen Umständen will ich weder noch kann ich auf ihre falschen Anschuldigungen antworten. Und Euch gegenüber, aus Freundschaft und bon voglia bin ich bereit, es zu thun, aber niemals in Form eines Processes meinen Unterthanen gegenüber. — Sie und ich, wir sind in keiner Weise einander gleich zu stellen, und sollte ich hier weiter festgehalten werden, so wollte ich lieber sterben, als mich so erniedrigen.“

In kurzen Worten hat Schiller ganz die nämlichen Gedanken und Empfindungen Maria äußern lassen, indem sie fortfährt:

Man hat mich

Vor ein Gericht von Männern vorgefordert,  
Die ich als meines Gleichen nicht erkennen,  
Zu denen ich kein Herz mir fassen kann.  
Elisabeth ist meines Stammes, meines  
Geschlechts und Ranges. — Ihr allein, der Schwester,  
Der Königin, der Frau kann ich mich öffnen.

Gleich darauf folgt ihre Bitte um einen Priester, die Poulet mit dem Hinweis auf den (presbyterianischen) Dechanten des Ortes beantwortet, augenscheinlich in boshafter Absicht, um die Papistin, die ihm verhaßt war, dadurch zu verlegen. Maria fährt nun auf, denn die Religion war ihre reizbarste Stelle, um in leidenschaftlicher Aufwallung diese Zumuthung zurückzuweisen und einen Priester der eigenen Kirche zu verlangen. Auch dieser Vorgang ist im Wesentlichen historisch. Als am 10. November 1586 die beiden Abgesandten der Königin, Buchurst und Beale, in Fotheringhay erschienen, um Maria anzukündigen, daß ihr Tod beschlossen sei, hörte sie die Botschaft mit Ruhe und stolzer Gelassenheit an, betheuerte ihre Unschuld an der letzten Verschwörung und bat dann, daß man ihr einen Priester zur Vorbereitung auf ihr Ende senden möge. Wahrscheinlich hat Poulet hierauf in derselben Weise geantwortet, wie er es bei Schiller thut, denn er schreibt kurz nach dem Vorfall an den Minister Walsingham, er bitte Gott, daß man Maria, deren Hartnäckigkeit unbeugsam sei, keinen unwissenden katholischen Priester, der sie in ihrem Starrsinn und religiösen Irrthum nur noch mehr bestärken werde, senden möge. — Maria, die bisher ihre Ruhe bewahrt hatte, wurde nun bei dem Anerbieten, ihr einen presbyterianischen Geistlichen zu senden, lebhaft, indem sie dies ablehnte und einen Priester ihrer Kirche verlangte. Also genau so, wie Schiller die Scene darstellt, trug sie sich in Wirklichkeit zu. „Es wird ein häßlicher Flecken in der Geschichte Elisabeth's bleiben,“ sagt Gädcke (p. 322), „daß sie ihrer verurtheilten Verwandten diesen Trost (sc. eines Priesters) bis zum Schafot verweigert hat. Nicht minder unedel und unköniglich erscheint das Benehmen ihrer Beamten, welchem die Gefangene, sicherlich nicht ohne Zuthun und Kenntniß Elisabeth's, ausgesetzt war. Poulet kündigte Maria Stuart geradezu an, daß sie fortan nicht mehr als Königin, sondern als eine verurtheilte Verbrecherin behandelt werden würde. Die Wappen der Königin und ihre sonstigen Auszeichnungen ließ er entfernen. Maria erwiderte ihm (wie sie dem Erzbischof von Glasgow schrieb) auf ihr Crucifix deutend, „daß sie ihre Würde dem Himmel, von dem sie dieselbe empfangen habe, zurückzugeben gedenke.“

Der Gram, das lange Kerkerelend nagt  
An meinem Leben. Meine Tage sind  
Gezählt, besücht' ich, und ich achte mich  
Gleich einer Sterbenden.

Maria, deren Anmuth und Liebreiz alle Vornehmen und Lords sofort bezaubert hatte, welche gekommen waren, um der noch in Carl-



isole sich aufhaltenden geflüchteten Königin ihre Ehrerbietung zu beweisen, hatte in den achtzehn Jahren ihrer Haft viel von ihren Reizen eingebüßt. Obwohl sie erst 44 Jahre alt war, war ihr ursprünglich blondes Haupthaar völlig ergraut und eine ungesunde Körperfülle, die Folge ungenügender Bewegung, hatte die einst so schön geformte Gestalt entstellt. Zudem hatte der Aufenthalt in einer Reihe von ungastlichen, unbewohnt gewesenen, feuchten und zugigen Schlössern ihre Gesundheit untergraben und ihr einen so heftigen Rheumatismus zugezogen, daß sie mitunter kaum sich zu bewegen vermochte. Selbstredend hatte auch die ewige Aufregung, die vielen schmerzlichen Ereignisse und Katastrophen, zu denen der tragische Untergang des geliebten Herzogs von Norfolk in erster Reihe gehörte, vielleicht auch unzulängliche Pflege, über die schon Poulet der Königin Elisabeth Vorwürfe gemacht hatte, einen Antheil an dem Verfall ihrer Gesundheit und Schönheit, welche Letztere nach der photographischen Copie des von Donaldson angefertigten Portraits zu schließen, in der That von classischer Reinheit gewesen sein muß. — Auch die stete Besorgniß, daß sie von Elisabeth heimlich, durch Gift, ums Leben gebracht werden möchte, mag an ihrem Leben genagt haben, denn jene war so stark, daß Maria, als man sie von Chastley Manor nach Fotheringhay zu Wagen transportirte, auf dem Rücksitz Platz nahm, weil sie fürchtete, sie könnte hinterrücks von einem der zur Bedeckung mitgeschickten Begleiter zu Roß ermordet werden. Auch ließ sie sich aus dem nämlichen Grunde, so lange es anging, stets die Speisen von ihren eigenen Dienern zubereiten und vorher kosten. Daß diese Furcht, die Schiller in den beiden Versen:

Und weiß ich, ob nicht eine schnelle Hand  
Des Kammers langsame Geschäft beschleunigt?

angedeutet hat, nicht unbegründet war, sondern aus richtiger Beurtheilung des arglistigen, versteckten Charakters der englischen Monarchin hervorging, wird sich noch später erweisen lassen.

Für die dramatische Darstellung ergibt sich aus diesen historischen Umständen, daß die vorhin citirte Stelle mit matter, trüber und düster gefärbter, gesenkter Stimme gegeben werden muß, damit die innere, gramvolle Gebrochenheit sich in dem Grabeston der Worte wiederpiegeln. Mit langsamem Tempo, ganz leichtem Absetzen hinter den Worten Gram, Kerkerelend, Leben, gezählt — die allesammt wie mit stockendem Athem kraftlos hervorgequält werden müssen, und mit einer Verminderung des Tones bis nahe heran an die Tonlosigkeit im Worte Sterbenden, das zugleich die

Fermate bilden und wie ein langer Seufzer ausgehaucht werden muß, wirkt der Vortrag dieser vier Verse so mächtig erschütternd, wie ein Todeskampf — vorausgesetzt, daß alle diese Ingrebienzien nur mit künstlerischer Vorsicht und Sparsamkeit verwendet werden und keine sogenannte Coullissenmache das Spiel zur Effecthascherei herabwürdigt. Diejenige Künstlerin, welche diese Situation lebendig vor Augen hat, in derselben lebt und den fressenden Gram nachzufühlen vermag, wird, sofern sie nur einiges Talent und natürliche Spielweise besitzt, aus den obigen Fingerzeigen sich über das Maß der Nuancirung sofort klar sein müssen und von selber fühlen, wie lang die Intervalle sein, wie stark der Athem und der Ton gewählt werden müssen. —

Doch kehren wir wieder zu unserer historischen Vergleichung zurück.

Als Boulet abgehen will, beklagt sich Maria über seine Schweigsamkeit, die sie über ihr Geschick im Ungewissen lasse, zumal sie in strenger Abgeschiedenheit gehalten werde. Auch dieser Umstand, die Isolirung, trifft historisch zu. Walsingham hatte sie so streng bewachen lassen, daß sie nicht einmal ein Almosen theilen, mit Niemandem ohne Aufsicht sprechen und sich auch nicht ohne starke Eskorte aus ihren Gemächern, in deren Vorzimmern Bewaffnete beständig die Wache hielten, in's Freie begeben durfte. Der peinliche Monat, der zwischen den Gerichtsverhandlungen und dieser Scene liegt, indem es heißt:

Ein peinlich langer Monat ist vorüber,  
Seitdem die vierzig Commissarien  
In diesem Schloß mich überfallen, Schranken  
Errichtet, schnell, mit unanständiger Eile,  
Mich unbereit, ohne Anwalts Hilfe  
Vor ein noch nie erhört' Gericht gestellt,  
Auf schlau gefasste, schwere Klagepunkte  
Mich, die Betäubte, Ueberraschte, flugs  
Aus dem Gedächtniß Rede sehen lassen. —

— dieser qualvolle ungewisse Monat lag in der That zwischen der Prozedur und der Urtheilsverkündung, denn am 5. October begann sich der Gerichtshof zu constituiren und am 10. November wurde Maria das Urtheil verlesen. — Auch die übrigen, in den obigen Versen angeführten Umstände sind wahrheitsgetreu dargestellt. Man hatte wirklich Maria mit allerlei spitzfindigen Kreuz- und Querfragen zu überrumpeln gesucht, sie ohne jeglichen Rechtsbeistand den gelehrtesten und scharfsinnigsten Rechtskennern Englands vorgeführt und auf diese Weise ihr die Vertheidigung im denkbar höchsten Grade zu er-

schweren gesucht. Wie immer in den Stunden der Bedrängniß half ihr jedoch auch in dieser demüthigenden Situation ihr angeborener Scharfsinn, ihre Schlagfertigkeit und ihr hohes königliches Selbstbewußtsein. Sie trat mit imponirender Sicherheit vor den Gerichtshof hin, dessen Mitglieder ihr persönlich zumeist unbekannt waren, nahm die ihr gebührende königliche Ehre in Anspruch und bestritt auf's Entschiedenste die Competenz des Tribunals, da sie nur von Gott gerichtet werden könne. Ihre Antworten gab sie unter dieser Reserve und hob dabei — sicherlich mit vollem Rechte — hervor, daß sie als eine Hilfesuchende nach England gekommen und hier widerrechtlich gefangen gehalten worden sei. Burghley erwiderte ihr, daß jedermann in England gehalten sei, die Gesetze dieses Reiches zu respectiren, was Maria nicht gethan habe. Zum Beweise dessen wurden ihr die Copien der an die Verschworenen Babington und dessen Genossen gerichteten Briefe vorgelegt, aus denen ihre Mitschuld zweifellos hervorging, auch las man ihr die Geständnisse ihrer bereits in Chastley Manor verhafteten Schreiber Curre und Nau vor, welche ebenfalls compromittirend waren. Das übrige Belastungsmaterial wurde aus den an den spanischen Gesandten in London, Mendoza, gerichteten Briefen Maria's entnommen, in welchen die spanische Invasion Englands und ein regelrechter Plan zur Absezung Elisabeth's erörtert war. „Maria Stuart bewahrte trotzdem durchaus ihre Haltung“ — erzählt Gadeke — „nicht einen Augenblick kam sie außer Fassung. Ihre Beredsamkeit und Klugheit, ja die Kühnheit, mit welcher sie ihren Richtern gegenüber operirte, verdienen die volle Bewunderung der Nachwelt. Sie erscheint hier abermals als eine ungewöhnlich begabte Frau, deren Geistesgaben in Nichts durch die harte Unbill ihrer langen Gefangenschaft gelitten hatten. Keinen Augenblick ließ sie durchblicken, daß sie für ihr Leben fürchte“ (p. 313). Sie bestritt die Beweiskraft der Schriftstücke, indem sie deren Authenticität anfocht, und verlangte die Originalien zu sehen, auch bestand sie darauf, daß man ihr die Belastungszeugen, ihre Secretäre Curre und Nau, gegenüberstelle, damit sie ihre Aussagen bestätigten. Beide Forderungen wurden von den Richtern abgelehnt. Sie sprach mit einer Lebhaftigkeit und Gewandtheit, welche ihre Richter in Erstaunen, ja hin und wider in Verwirrung setzten, doch gab sie schließlich zu, an der Wiedererlangung ihrer Freiheit gearbeitet, ihren auswärtigen Freunden geschrieben und sie um ihren Beistand gebeten zu haben. „Die Natur,“ rief Maria aus, „zwang mich, also zu handeln; allein ich rufe Gott zum Zeugen an, daß ich nie an einer Verschwörung gegen das Leben der Königin von England Theil genommen und auch

nie ein solches Unternehmen gebilligt habe . . . Die Briefe aber, welche man hier vorlegt, habe ich nicht geschrieben, und über die gefährlichen Absichten einiger verzweifelter, mir unbekannter Männer kann ich nicht Rede und Antwort stehen." Burghley bewies jedoch die Echtheit der Schriftstücke und legte das ganze Verfahren der Regierung dar. Da die Regierung einen Brief Maria's an Babington in Händen hatte, in welchem sie das ganze Complot, das sich zunächst gegen die Königin Elisabeth, dann gegen den Protestantismus in England richtete und einen allgemeinen Aufstand im Auge hatte, billigte und den Eifer Babington's lobte, so konnte ihr leicht der Gegenbeweis geführt werden. Man könnte hier die Möglichkeit einer Fälschung annehmen. Allein ein Schreiben des spanischen Gesandten Mendoza, der miteingeweiht war, an Philipp II. von Spanien bestätigt diese Mitwissenschaft. Uebrigens ist, wie Ranke, Engl. Gesch. I. 300, hervorhebt, jener Brief an Babington noch vorhanden und wird als echt anerkannt. Daß Maria von dem Aufstandsplane genau informiert war und diesen ebenfalls unterstützte, ist rollends über allen Zweifel erhaben und schließt die Mitwissenschaft an dem gegen das Leben Elisabeths gerichteten Anschlag eigentlich schon in sich, denn ohne die Beseitigung der Königin war ja die Ausführung jenes Planes beinahe unmöglich. Außerdem liegen aber auch noch andere Indicien für die moralische Mitschuld Maria's vor, die Gädcke p. 296 anführt und auf Grund deren er zu der Ueberzeugung gelangt, daß Maria, nachdem sie schon früher Andeutungen erhalten, kurz vor der Ausführung des Attentates in das Geheimniß gezogen worden ist. Da dieser Punkt für die spätere Beurtheilung der tragischen Composition Schiller's von höchster Bedeutung ist, so war es nöthig, dabei zu verweilen.

Gegen den Schluß der in Rede stehenden Scene fragt Maria den Ritter Poulet, was man über sie beschlossen habe. Ihre qualvolle Ungewissheit peinigte sie aufs Höchste und machte sie kleinmüthig, ja verzweifelt. Die entsetzliche Andeutung Poulet's: „Schließt eure Rechnung mit dem Himmel ab“, die der Ritter augenscheinlich nicht ohne innern Kampf mit seinem strengen Pflichtgeföhle giebt, wie die ihr vorausgehende, vom Dichter vorgeschriebene Pause beweisen soll, hat Maria mit Schrecken erfüllt und läßt sie bereits das Schlimmste ahnen. Plötzlich werde, so sagt ihr ein entsetzlicher Verdacht, der Henker erscheinen und sie heimlich zum Blutgerüst führen, „weiß ich doch, was Englands Königin wagen darf zu thun“, worauf Poulet abwehrend erwidert: „Englands Beherrscher brauchen nichts zu scheuen, als ihr Gewissen und ihr Parlament. Was die Gerechtigkeit gesprochen

— furchtlos vor aller Welt wird es die Macht vollziehen.“ Poulet sagt damit also, daß das Parlament mit dem Todesurtheil Maria's einverstanden sei. Die Geschichte bestätigt diese Darstellung. Das Parlament hatte den Spruch der Sechsunbvierzig in beiden Häusern gutgeheißen, und als Elisabeth, entsprechend ihrem hinterhältigen und offenes, energisches Einschreiten scheuenden Charakter zögerte, das Urtheil ausführen zu lassen, wurde die Königin sogar durch Deputationen wiederholt bestürmt, dem Richterspruch Folge zu geben. Das Parlament wie der größte Theil des Volkes haßte die Katholikin, weil man in ihr die Feindin der Religion, des Landes und der Monarchin erblickte und eine stete Bedrohung der staatlichen Sicherheit von ihr besorgte. Von seinem Standpunkte aus konnte Poulet auch von der Gerechtigkeit des Urtheils sprechen, denn das Parlament hatte bereits im Jahre 1572 eine Bill beschlossen, nach welcher Maria Stuart, wenn sie von Neuem die englischen Gesetze verletzen würde, wie die Frau eines englischen Peers nach den Gesetzen behandelt werden sollte, und im Jahre 1585 hatte das Parlament, durch die wiederholten Attentate auf Elisabeth in Schrecken gesetzt, sich dahin geeinigt, daß Personen, zu deren Gunsten eine Rebellion versucht, oder ein Attentat auf die Königin unternommen würde, ihres Rechtes an die Krone verlustig sein sollten; würden sie selbst Antheil an einem solchen nehmen, so sollten sie ihr Leben verwirkt haben. Die Königin ward ermächtigt, eine Commission von wenigstens 24 Mitgliedern niederzusetzen, um über diese Verschuldung das Urtheil zu fällen (Ranke, Engl. Gesch. I. 297). Alle Voraussetzungen eines solchen Ausnahmegerichtes trafen mithin zu, und man kann nicht umhin einzuräumen, daß das ganze Prozeßverfahren gegen Maria nach dem Stande der damaligen englischen Gesetzgebung normal und legal war, wenn man zugiebt, daß die englischen Gesetze auf Maria Anwendung finden durften, ein Punkt, über den man verschiedener Ansicht sein kann. Nach den Grundsätzen des modernen Völkerrechtes treten Ausländer allerdings in die Abhängigkeit von fremden Gesetzen, sobald sie fremdes Staatsgebiet betreten. Heffter, Völkerrecht p. 116. Maria war als abgesetzte Fürstin, die ihre Entthronung durch eine Entsagungsurkunde legalisirt hatte, der Souveränitätsvorrechte auf Unantastbarkeit und Erhabenheit über die Gesetze verlustig gegangen. So lange sie sich auf englischem Boden befand, lag ihr also die Pflicht des Gehorsams gegen die allgemeinen Staatsgesetze ob. Der Einwand, Elisabeth habe ihre Entsetzung nicht anerkannt, trifft nicht zu, denn Maria hat dieselbe angenommen. Auch die Einrede, daß sie wider ihren Willen, gewaltsam in England

festgehalten worden sei, beweist nichts gegen ihre Pflicht zur Respektion der englischen Gesetze. Jedenfalls berechnete sie ein ihr zugefügtes Unrecht nicht, dasselbe durch das noch schwerere Vergehen des Hochverrathes zu beantworten, wie sehr jenes ihr auch zur Entschuldigung gereichen mag. Man kann es verdammen, daß das verblendete Parlament, in welchem Hatton, ein Günstling Elisabeth's, die Führerrolle spielte, (daher bei Schiller: „Ein Gerichtshof in Westminsterhall, den Burleigh's [Burghele's] Haß und Hatton's Eifer lenkt“) sich zum Erlass von Gelegenheits- und Ausnahmegesetzen verstieg, während es verpflichtet gewesen wäre, die Befreiung Maria's aus einer unerhört gesetzwidrigen Gefangenschaft zu verlangen. Man kann das tragische Geschick der unglücklichen Fürstin beklagen, welches sie in die Hände einer arglistigen Feindin führte und sie zu unheilvollen Thaten verleitete — aber rechtfertigen wird man die beständigen Zettelungen und Anschläge niemals können, die Maria unzweifelhaft zu einer Hochverrättherin gestempelt haben, wie sie es bei ihrem zweiten Verhör auch hat eingestehen müssen. (Gäseke p. 316.)

Die Person des Mortimer gehört der dichterischen Erfindung Schiller's an. In der historischen Umgebung Maria's befindet sich keine Figur, die als Original zu diesem Bilde paßte. Es erscheint mir jedoch nicht zweifelhaft, daß Wabington zu dieser Gestalt einige Züge geliefert hat. Als Maria sich auf dem Schlosse des Grafen Shrewsbury in Haft befand, wo sie damals noch viel Freiheit genoß, war Wabington dort Page gewesen, hatte die zu jener Zeit noch sehr schöne Fürstin gesehen, ihr öfters als Mittelsmann für ihre Correspondenz gedient und für sie wahrscheinlich eine heftige Neigung gefaßt, der er auch später, als er Shrewsbury's Haus verlassen und sich nach Frankreich begeben hatte, um dort besser für die Befreiung Maria's wirken zu können, treu geblieben ist. Ranke schildert ihn als einen ritterlichen aber etwas phantastischen Enthusiasten für Maria, der einen romantischen Reiz in dem Gedanken fand, Maria, seine katholische Königin, aus dem Gefängniß im Triumphe auf den Thron zu führen. Wie es scheint, wirkte dabei auch Glaubensfanatismus mit, denn er stand als Katholik mit dem schottischen Priesterseminare zu Rheims in Verbindung, welches damals den Ausgangspunkt aller katholischen Intriguen gegen England bildete und gewissermaßen die Pflanzschule der religiösen Meuchelmörder war. Alle diese Züge stimmen, wie man zugeben wird, mit denen Mortimer's. Auch darin, daß er für die Sache der Geliebten untergeht, findet sich eine Analogie zwischen Wabington und der dichterischen Gestalt. Die geistige Verwandtschaft ist unverkennbar.

Daß Mortimer die Rolle eines Gehilfen Poulet's und scheinbaren Spions der Königin Elisabeth spielt, ist ein wahrscheinlich von einer andern Figur entliehener Zug, denn in der That war ein gewisser Philipps von Walsingham nach Chastley Manor entsandt worden, um als Vertrauter Babington's und seiner Mitverschworenen die Correspondenz derselben mit Maria aufzufangen und an Walsingham zu leiten. Philipps hatte sich zu diesem Zwecke mit dem einen der beiden Secretäre Maria's ins Einvernehmen gesetzt, dem er täglich die von Walsingham ihm zur Weiterbeförderung übergebenen Briefe Babington's zustellte, in dem Vorgeben von Babington sie empfangen zu haben. Poulet, dem Maria ihre Briefe — in Chiffren — zu übergeben pflanzte, lieferte dieselben an Philipps aus, welcher sie seinerseits wieder an Walsingham beförderte. Auf diese Weise war die Regierung zu jeder Zeit über die Schritte der Verschworenen aufs genaueste unterrichtet. Die gelesenen Briefe gingen dann, nachdem sie wieder kunstvoll verschlossen waren, an ihre Adresse ab. Wahrscheinlich hatte dieser Verräther oder der von Walsingham gleichfalls erkaufte Kammerdiener Maria's, Fowler, den Chiffrenschlüssel verrathen. —

Im 4. Auftritte sehen wir Maria in reuevolle Zerknirschung versunken und von Gewissenspein über den Mord ihres zweiten Gemahls Darnley verfolgt, denn es ist, wie sie sagt, der Jahrestag seines Todes. Mithin beginnt die Schiller'sche Tragödie am 9. Februar 1587. Es ist schon vorhin dargethan worden, daß dieses Datum zu den andern in den ersten Scenen angegebenen Zeitbestimmungen nicht paßt, denn darnach müßte der 10. November 1586 das Datum des Beginns sein. Da Maria am 8. Februar 1587 ihr Haupt auf den Block legte, so ergibt sich die Unmöglichkeit jener Beziehung auf den Todestag Darnley's. Darnley war 20 Jahre zuvor ermordet worden und zwar, wie mit ziemlicher, wenn auch nicht unwiderleglicher Sicherheit feststeht, unter Mitwissen Maria's, die mit Bothwell Ehebruch getrieben hatte (Gädeke p. 96) und für diesen eine heftige Leidenschaft nährte, die sich alle Hindernisse gewaltsam aus dem Wege zu räumen stark genug war. Trieb sie doch Bothwell zur Scheidung von seiner Gattin, ohne daß ein zulänglicher Grund zu einem solchen Gewaltacte ausfindig zu machen war. Im letzten Augenblicke, d. h. wenige Tage vor der Ausführung des Mordplanes soll sie allerdings ihre Zustimmung zu dem Vorhaben ausdrücklich haben verweigern lassen; dies bewiese jedoch nur, wenn es keine abgekartete Komödie war, daß ihr entweder das Gewissen zu schlagen begann oder daß sie den Muth der Mitschuld an dem Verbrechen verlor und die Folgen fürchtete.

Aus ihren Briefen an Bothwell, die sie kurz nach ihren bei dem blatternranken Darnley abgestatteten Besuchen schrieb, geht hervor, daß sie dem letzteren Freundlichkeit und Liebe heuchelte, während sie im Innern gegen ihn die tiefste Abneigung verbarg. Ja sie rühmt sich sogar ihrer Verstellungskünste und betheuert dabei in leidenschaftlichen Ausdrücken ihre Liebe für den Buhlen. „Er argwöhnt“, heißt es weiter, „was Ihr wißt und fürchtet für sein Leben, aber was das betrifft, wenn ich zwei oder drei freundliche Worte zu ihm rede, ist er wieder glücklich und voller Vertrauen. Habt nur keine schlechte Meinung von mir, Ihr selbst seid die Schuld von allem, was ich thue, für mich allein würde ich nicht derart handeln. Um Euch zu gehorchen, mein Geliebter, sehe ich weder auf Ehre, auf Gewissen, auf Gefahren, noch auf Stolz. Behaltet das in guter Erinnerung. Vergesst euer Weib, dessen falsche Thränen nicht soviel werth sind, als meine treuen Bemühungen, sie zu ersetzen.“ Aus dieser Briefstelle, wie auch aus andern geht zur Evidenz hervor, daß Maria dem Mordplane nicht abgeneigt war. Zugleich aber offenbart sich darin auch eine Schlechtigkeit des Charakters, vor der man erschrickt. Man wundert sich nach solchen Einblicken in ein tief verderbtes Gemüth nicht mehr, wenn man später erfährt, wie Maria noch wenige Tage vor ihrem Tode mit einem Schwure auf die Bibel ihre Unschuld an den Mordanschlägen gegen Elisabeth, der ja die untrüglichen Schuldbeweise entgegenstanden, bethuern konnte; wie es ihr möglich gewesen, in ihren Briefen an Elisabeth stets die hingebende unglückliche und unverdient leidende Freundin herauszufehren, wie sie die Stirn besetzen konnte, mit königlicher Hoheit vor ihre Richter zu treten, in pathetischen Ausrufen ihre Schuldblosigkeit zu beschwören und in überschwänglichen Wendungen ihre aufrichtige, treue Liebe für Elisabeth zu versichern. — Sie hat übrigens niemals die moralische Mitschuld an dem Morde Darnley's zugestanden, also auch keine Reue darüber an den Tag gelegt. Die tiefe Zerknirschung der Schiller'schen Maria über diese Sünde ist daher eine dichterische Idealisierung der Gestalt. Sehr richtig ist aber ihr Bekenntniß:

Ich wußte drum. Ich ließ die That geschehen,  
Und laßt ihn schmeichelnd in das Todesnetz —

denn auf Maria's Zureden ließ sich der franke Darnley von Glasgow, wohin er sich in die Einsamkeit zurückgezogen hatte, nach einem anderen Orte, dem bei Edinburgh gelegenen Landhause Kirk of Field, das einem Bruder der Verschworenen gehörte, hinschaffen, nachdem Maria ihm die wohlthätige Luft dieses Landsitzes sehr gerühmt hatte. Es wird angenommen, daß Bothwell, die Seele der Verschwörung,



diesen Aufenthalt ausgewählt habe, weil er für die Ausführung des Anschlag's sehr geeignet und passend gelegen war. — Die Amme Kennedy will Maria's That entschuldigen und führt dabei ihre Jugend an. So ganz jung war jedoch Maria damals nicht mehr, sie stand im 25. Jahre und war sich, wie ihr Brief lehrt, des verbrecherischen Charakters ihres Verhaltens recht wohl bewußt. — Die ganze Scene muß selbstredend mit dem Ausdrucke tiefster Seelennoth, mit ergreifender Aufrichtigkeit des Reuegefühls, mit den Accenten schmerzlicher Zerrissenheit und bußfertiger Inbrunst gespielt werden, zu welchem Zwecke langgeschwungene Tonwellen, ein dunkles Colorit des Tones und der seelische Accent des In sich Gekehrtseins, zu wählen ist. Nicht umsonst hat Schiller die Regiebemerkung gemacht: in Nachdenken verloren. Anfangs ist es eine milde Trauer, welche Maria's Seele verklärt erscheinen läßt. Später, von der Erwähnung des Jahrestages der Ermordung ab, steigert sich diese Trauer zu einer visionären, leidenschaftlich-melancholischen Stimmung, welche in ahnungsvollem Todeschauer:

„Und blutig wird sie auch an mir sich rächen,  
Du sprichst mein Urtheil aus, da du mich tröstest.“

ihren Höhepunkt erreicht. Man kann hier im Vortrage einer wirklich bedeutenden Künstlerin den Worten die kalten Schauer anmerken, die Maria's Glieder bei der entsetzlichen Vorahnung schütteln. — Die Amme, die hier freilich keine unparteiische Zeugin vorstellt, sucht dann weiter durch Aufzählung der Fehler und Vergehen Darnley's Maria's Gewissen zu beschwichtigen. Sie beschuldigt ihn des Uebermuths, des Undankes für die Wohlthat, aus der Dunkelheit seines Daseins zu Glanz und Ehre emporgehoben zu sein, zeugt ihn des Mangels an Liebe, roher Sitten und vermißt jede Spur von Reue und jede Neigung zur Besserung; zuletzt erinnert sie auch noch an die vor Maria's Augen vollführte Bluthat, der Ermordung des schönen Sängers Riccio. Diese Charakterfizzi ist, was bei der parteiischen Voreingenommenheit der Amme nicht befremden kann, viel zu sehr in Schatten gehüllt. Freilich ist das sehr treffende und harte Urtheil Kennedy's über Maria's verblendete Leidenschaftlichkeit für Bothwell nicht gerade geeignet, für ihre Befangenheit zu zeugen. Um so mehr fällt die Ungleichheit ihrer Objectivität ins Auge, wenn man nicht annehmen will, daß Schiller die Amme wirklich als eine gerechte Richterinn habe auftreten und deshalb, um Maria's Schuld zu mildern, in der That Darnley durch sie habe in den Schatten rücken lassen wollen. Die letztere Auffassung ist, wie mir scheint, die bei weitem richtigere. Denn warum sollte Kennedy bei

Darnley's Beurtheilung ungerecht und zu Gunsten Maria's sich äußern, während sie gleich darauf ihr die allerschwersten Vorwürfe macht? Schiller hat, wie gesagt, die Absicht gehabt, die Figur Darnley's schwärzer erscheinen zu lassen, als er in Wahrheit gewesen ist.

Mütterlicherseits stammte der bei seiner Vermählung erst neunzehnjährige Lord von Heinrich dem VII. ab, sein Vater, Graf Matthew Lennox war ein Nachkomme des jüngeren Sohnes Jacob Stuart's, von dem die schottischen Könige herstammten: in seinen Adern rollte königliches Blut und zudem war er ein naher Verwandter Maria's, der die schottischen Großen aus dem Hause Stuart für sich zu haben hoffen konnte. Das Hauptmotiv für Maria Stuart, sich diesem kaum den Knabenjahren entwachsenen geistig ziemlich unbedeutenden Jünglinge zu vermählen, war wohl dessen körperliche Schönheit. Maria, die von Elisabeth zur Ehe mit Robert Dudley, dem Sohne ihres Günstlings Leicester, gebrängt wurde und lange unschlüssig gewesen war, da Elisabeth zögerte, die von Maria für ihre Einwilligung gestellte Bedingung der Anerkennung ihres Erbrechtes auf den englischen Thron zuzugestehen, hatte den jungen Grafen kaum erblickt, als sie auch sogleich eine heftige Leidenschaft für ihn faßte und sich für ihn entschied, denn er war, wie Ranke ihn schildert, ein schöner, hochgewachsener und wohlgebauter Jüngling, der um dieser Vorzüge willen allgemein auffiel. Seine Charakter- und Geistes Eigenschaften standen freilich mit diesen physischen in gar keinem Einklange. Nach Gädede war er ein oberflächlicher, unreifer und unbedeutender Mensch, ohne Bildung, von schwankendem beinahe weibischem Charakter, eitel und ohne feste Ansichten und Ziele: im Glücke maßlos, im Unglücke ohne Festigkeit und Würde, eine ganz unfertige Persönlichkeit, dabei erfüllt von der Sucht, eine Rolle zu spielen (Gädede p. 53). Es ist klar, daß einem jungen, geistig hoch stehenden und leidenschaftlichen Weibe, wie Maria, der nur Ueberlegenheit und männliche Schönheit des Charakters imponiren konnte, einem Weibe mit einem ausgeprägt dämonischen Grundzuge in ihrem Wesen, eine solche Pygmalion-Figur, die mehr für den Dienst einer Omphale als den von Intriguen umgarnten Hof der schottischen Königs-tochter geeignet war, nicht auf die Dauer genügen konnte; nachdem der sinnliche Rausch verflogen und die nüchterne Kritik in ihr Recht eingetreten war, mußte ihr klar werden, daß sie einen „geflickten Lumpenkönig“, wie Shakespeare sagt, sich auserkoren hatte, der ihr nur Spott und Mißachtung zu ziehen konnte, weil er ihrer so ganz unwürdig war, zumal inmitten der schwierigen politischen Verhältnisse, welche eine Kette von Wir-

nissen und Kämpfen gegen aufrührerische Unterthanen vorstellten. — Als daher Darnley, von dem Maria einen kräftigen Schutz und Unterstützung ihrer antipresbyterianischen Politik verlangte, sich so gänzlich interesselos und unfähig zeigte, indem er nur den rohen Vergnügungen des schottischen Landadels Geschmack abzugewinnen vermochte, außerdem aber die ihm von Maria zu Theil gewordene Erhebung auf den Königsthron dazu mißbrauchte, um sich hochmüthig und eitel zu betragen, verwandelte sich die frühere Zärtlichkeit Maria's alsbald in Ueberdruß, Abneigung und Verachtung. Nach Gädcke's sorgfältiger Darstellung dieses ehelichen Mißverhältnisses kam jedoch noch ein anderer Umstand hinzu, um die Entfremdung zu verstärken. Maria, die im ersten Sinnenrausche Darnley mit Huld beweisen und Ehren überhäuft, ihn zum König erhoben und ihm Antheil an der Regierungsgewalt zugesagt hatte, fühlte später, daß sie damit zu voreilig zu Werke gegangen war, denn Darnley eignete sich zu Nichts weniger als zum Staatsmann. Trotzdem er wiederholt versucht hatte, die ihm zugesagten Rechte in Anspruch zu nehmen, waren ihm dieselben vorenthalten worden, was ihn auf den Verdacht brachte, daß die Umgebung der Königin, insbesondere ihr Vertrauter und Cabinetssecretär, der Italiener Riccio, die Schuld an dieser demüthigenden Zurücksetzung trage.

Riccio, dem man nach der Ueberzeugung Ranke's und Gädcke's mit Unrecht unerlaubte Beziehungen zu Maria nachgesagt hat — wahrscheinlich rührten die betreffenden Gerüchte von Darnley selber her, der im Aerger gesagt haben soll, Riccio habe seine häusliche Ehre beleidigt, später jedoch, nach der Ermordung Riccio's erklärte, er stehe für die Reinheit Maria's mit seiner Ehre ein — hatte früher dem Erzbischof von Turin als Secretär gedient, war dann als Secretär des Grafen von Moretta, welcher als sавoischer Gesandter nach Schottland ging, an den Hof Maria's gekommen und hatte das Glück gehabt, da er musikalische Fertigkeit besaß, von Maria, in deren Hauskapelle eine Stimme fehlte, die er ausfüllen konnte, in den Dienst genommen zu werden. Seine Sprachkenntnisse und seine geistige Begabung machten ihn der Königin bald werth und erwarben ihm ihr unbegrenztes Vertrauen. „Ein blühender, schöner Mann war er nicht; obwol. noch jung, machte er doch den Eindruck vorgerückter Jahre. Er hatte etwas Mürrisches, Abstoßendes; aber er zeigte sich unendlich brauchbar und dienstfertig und gewann von Tag zu Tag größeren Einfluß. Er führte nicht allein die auswärtige Correspondenz, von der jetzt alles abhing und für die er unentbehrlich war — er bekam das Geschäft, der Königin Alles vorzulegen, was ihrer Unterschrift bedurfte, und dadurch die un-

berechenbare Wirksamkeit eines vertrauten Cabinetssecretärs; er sah die Fürstin, die an seiner Gesellschaft Wohlgefallen fand, so oft er wollte und speiste an ihrer Tafel." (Ranke, Engl. Gesch. I. 259 f.) Ja nach Gädese gehörte er sogar zu den wenigen Bevorzugten, welche an den intimen Abendzirkeln der Königin, in denen der traulichste Verkehr herrschte, Theil nehmen durften. Es ist natürlich, daß ein Mann von so begünstigter Stellung den Haß und Neid der Großen und der protestantischen Gegner Maria's auf sich lenken mußte, zumal er, wie Gädese versichert, Bestechungen zugänglich war, im Solde des Papstes stand und gegen die protestantische Sache in Schottland wirkte. — Die presbyterianischen Adelsfamilien, gegen welche Maria kurz nach ihrer Vermählung mit Darnley, die sie mit Aufstandsversuchen zu hintertreiben bemüht gewesen waren, eine energische Frontstellung angenommen hatte, benutzten den Haß Darnley's gegen den Vertrauten der Königin, um mit dem Könige gemeinschaftlich einen Anschlag gegen die Politik und das Leben des Geheimsehreibers auszubrüten, der am 9. März 1566 zur Ausführung kam. — Als am Abend des genannten Tages Maria im Eßzimmer ihres Schlosses Holyrood mit ihrer nächsten Umgebung, fünf Personen, darunter Riccio und ihr französischer Leibarzt Bourgoing, sich bei der Tafel befand, betrat Darnley plötzlich das Gemach, das mit seinen im oberen Stock belegenen Räumen durch eine Wendeltreppe verbunden war, grüßte Maria freundlich und nahm an der Tafel Platz. Unmittelbar darauf erschienen hinter ihm die Verschworenen, im Harnisch und mit Waffen in der Hand, die sich in den Gemächern Darnley's versammelt hatten, und erklärten, daß sie gesonnen seien, der Alcorvenregierung eines Dienstboten ein Ende zu machen. Riccio, der die Gefahr erkannte, flüchtete sich zitternd hinter seine Gebieterin, während Maria mit flammender Entrüstung auffuhr und die frechen Eindringlinge als Hochverräther bestrafen zu lassen drohte, freilich erfolglos, denn einer der Verschworenen versetzte dem Unglücklichen sofort einen Stich mit dem über die Schulter der Königin gezückten Schwerte (Ranke), worauf die andern den Verwundeten ergriffen, zur Thüre hinaus auf den Flur schleppten und ihm dort mit mehr denn fünfzig Stichen den Garaus machten. —

Es ist begreiflich, daß Maria von jetzt an gegen ihren Gemahl einen tödtlichen Haß hegte, denn er hatte ihren Stolz aufs rückichtsloseste gekränkt, nicht nur das Weib in seiner Empfindung durch die blutige That empört, sondern auch die Königin durch einen politischen Gewaltact gebemüthigt und sie ihren Feinden, den Protestanten, verrathen. Ein solches Vergehen, dessen Bedeutung durch die verächtlichen Charak-

tereigenschaften Darnley's noch verschärft wurde, konnte nur mit dem Untergange seines Hauptschuldigen gesühnt werden. Darnley hat, wie aus dem bereits erwähnten Briefe Maria's wie auch einem Berichte seines Freundes Crawford ersichtlich ist, den dieser über jene Unterredung nach den Mittheilungen Darnley's aufzeichnete, Reue empfunden und Maria um Vergebung für seine Vergehen gebeten, die er mit seiner Unerfahrenheit und Jugend entschuldigte. Maria selber schreibt unmittelbar nach der Unterredung, sie habe mit der Aufrichtigkeit seines Schmerzes über das Vorgefallene beinahe Mitleiden empfunden, fügt aber hinzu, daß ihr Gemahl ihr ein Gegenstand des Abscheus sei und sie ihm gegenüber Herzlichkeit geheuchelt habe. Sie duldete sogar, daß der Kranke sie umarmte, der im Laufe der Unterredung noch betheuerte, „wenn seine Gemahlin ihm verspreche mit ihm zu leben und ihn nicht wieder zu verlassen, wolle er ihr folgen, wohin sie verlange, im anderen Falle wolle er lieber in Glasgow bleiben.“ Obwohl Darnley von Anschlägen seiner Gegner wider sein Leben Kenntniß erhalten hatte, war die Verstellungskunst Maria's doch so vollendet gewesen, daß sie ihn beruhigt und in Sorglosigkeit eingewiegt hatte und er sich entschloß, Maria zu folgen. — Es wirft einen grellen Schein auf den heimtückischen Charakter Maria's, daß sie so wenig Edelmut und Seelengröße besaß, um dieser armseligen Creatur nicht verzeihen zu können. Allerdings verblendete die sinnliche Blut für Bothwell auch diesmal wieder Maria's Verstand und Herz bis zum Wahnwitz; allein der kalte spöttische Ton, in dem sie sich über Darnley in ihrem Briefe an Bothwell ergeht, giebt doch einen recht drastischen Beweis auch von der raffinierten, wohlüberlegten Frivolität, mit der sie zu Werke ging, ein Zug, der nicht durch jene unheilvolle Uebereilung der Leidenschaft, sondern durch schlechte moralische Sinnesart erklärt wird und noch schärfer hervortritt, wenn man berücksichtigt, daß Maria noch zwölf Tage (25. Januar bis 8. Februar 1567) diese schmähliche Rolle der liebenden Gattin mit der ihr eigenen Virtuosität zu spielen vermochte, Stunden lang am Krankenlager Darnley's verweilte, lachte, scherzte und ihm mit Gesang die Zeit zu verkürzen bemüht war, kurz alles that, um ihn in seiner Vertrauensseligkeit zu bestärken. —

Man wird hiernach zugeben, daß die Schilderung, die Schiller durch die Amne von Darnley liefert, in wesentlichen Punkten ein unrichtiges Colorit enthält; aber wie sollte der Dichter dieses feinere Gewebe von politischen Ursachen und Wirkungen, welches die Geschichte zeigt, mit wenigen Worten klar darlegen, zumal wenn er, was ihm ja erlaubt ist, es dennoch so darzustellen wünschte, daß die Meinung

zu Gunsten Maria's ausfallen mußte? Wir haben es hier mit einer dichterischen Willkür zu thun, welche in Nebensachen erlaubt ist, in sofern sie nämlich dazu dient, die Gestalt Maria's in etwas zu idealisiren.

Wie schon angedeutet wurde, ist dagegen Maria's ehebrecherische Liebe zu Bothwell, den Schiller mit Recht als einen gewaltthätigen, herrischen und rücksichtslosen Abenteuerer kennzeichnet, sehr richtig dargestellt. Maria hatte in der That nach der Ermordung Darnley's, deren moralische Mitschuld von aller Welt ihr aufgebürdet wurde, während man den gefürchteten Bothwell als den eigentlichen Anstifter der Blutthat bezeichnete, mit unerhörter Schamlosigkeit das öffentliche Urtheil herausgefordert, indem sie schon nach Verlauf von 64 Tagen, am 15. Mai 1567, dem Mörder ihres Gemahls die Hand reichte. Ihr Verhalten nach der Katastrophe war nur zu sehr geeignet gewesen, die Beschuldigungen der öffentlichen Meinung zu rechtfertigen. Nur zögernd hatte Maria sich nach fast fünf Wochen dazu entschließen können, gegen Bothwell das von der Bevölkerung ungestüm verlangte Gerichtsverfahren einleiten zu lassen, obwohl öffentliche Anschläge von unbekannter Hand den Mörder namhaft machten. Eines von diesen Placaten verkündete, daß der Schlosser, welcher den Nachschlüssel zu Darnley's Gemächern für Bothwell angefertigt habe, sich zu nennen bereit sei, wenn man ihm freies Geleit zusichern wolle. Allein man hütete sich wol, diese Zusage zu machen und reizte dadurch den Argwohn und die Erbitterung des Volkes, das schon durch die freche Verletzung der Pietät seitens Maria's sieben Tage nach dem Tode Darnley's aufs Höchste empört worden war nur um so mehr. Maria hatte nämlich am genannten Tage, 16. Februar, dem Tage nach der Beerdigung Darnley's, in Gemeinschaft mit einer Anzahl der vornehmsten Lords ihres Hofes und in Begleitung Bothwells einen Ausflug nach dem Schlosse eines schottischen Granden unternommen, wo ein sehr ausgelassener Hof gehalten worden war, bei dem die Königin, als wäre nichts vorgefallen, sich der heitersten Lust hingab.

Von allen Seiten drang man nun in Maria, daß sie etwas thun möge, um die Mörder ihres Gatten der verdienten Bestrafung zu überliefern. Von verschiedenen Höfen wurden dieserhalb dringende Ermahnungen an Maria gerichtet, welche sie eine Zeitlang unbeachtet ließ, bis endlich ein Schreiben Elisabeth's, welches die heftigsten Vorwürfe enthielt, sie dazu bestimmte, ihre Passivität aufzugeben und im Staatsrathe die Sache zur Sprache zu bringen. Letzterer beschloß, gegen Bothwell eine Anklage zu erheben, da der Vater Darnley's den letzteren direct des Mordes beschuldigt hatte. Das Gerichtsver-

fahren fand statt und hatte, wie sich voraussehen ließ, die Freisprechung Bothwell's zur Folge, denn das Tribunal bestand zumeist aus Anhängern und Vertrauten des Angeklagten. Der Hauptankläger, der Vater Darnley's erschien nicht, weil man ihm das Mitbringen eines Gefolges von Anhängern und Freunden verbot, wogegen Bothwell den Gerichtshof und die Straßen in der Nähe desselben mit Bewaffneten völlig überschwemmt hatte. Die ganze Procebur war eine Masterade, eine Persiflage auf die Rechtspflege. Zwei Tage nach dieser Farce trat das Parlament zusammen und gab dem Urtheil seine Sanction. Damit war der Verdacht officiell und dem äußeren Scheine nach für immer getilgt, aber nicht in Wirklichkeit. Er ruhte auf Bothwell sowohl wie auch auf Maria und wurde öffentlich vom Volke ausgesprochen. Frauen aus den untersten Volksschichten haben Maria in jenen Tagen, als sie auf der Straße erschien, zugerufen, daß Gott sie segnen möge, wenn sie an dem Tode ihres Gemahls unschuldig sei. (Gädeke 119.) Trotzdem hielt Maria fest zu Bothwell. Sie hatte sogar ein Gesetz vom Parlament erwirkt, welches die Verdächtigen und Anschuldigten Bothwells mit Strafe bedrohte.

Maria traf die Vergeltung für ihre offenkundige Verachtung von Sitte und Gerechtigkeit unmittelbar nach ihrer That. Kaum hatte Bothwell, den man als einen ehrgeizigen Gewaltmenschen charakterisirt, sich durch die Heirath der Königin in den Besitz der Macht gesetzt, als er auch bereits mit der ganzen Schwere seiner neu errungenen Autorität auftrat und die Königin dermaßen tyrannisirte, daß sie der französische Gesandte am Tage ihrer Vermählung in äußerster Niedergeschlagenheit und Trauer vorfand, in der sie sich wiederholt den Tod wünschte. Am Tage darauf fand sogar eine sehr erregte Scene zwischen ihr und Bothwell statt, der sich mit seiner jungen Gemahlin in ein Zimmer eingeschlossen und sie wie es scheint, so übel behandelt hatte, daß man Maria laut nach einem Messer rufen hörte, mit dem sie sich das Leben nehmen wollte. So schreibt du Crocq, der spanische Gesandte an seinen Monarchen, und einer der schottischen Diplomaten, der zu den Intimen des Hofes gehörte, Melvil, bestätigt diese Angabe mit dem Zusatz, Maria habe gedroht, wenn man ihr keinen Dolch gebe, sich aus dem Fenster zu stürzen. Ranke behauptet, daß Bothwell die Königin nicht geliebt habe, sondern sich lediglich aus Berechnung, um die Macht in seine Gewalt zu bekommen, um die Königin beworben habe. Angesichts solcher Vorgänge muß man ihm ganz entschieden beipflichten.

Es ist bekannt, daß dies junge „Eheglück“ übrigens nur von kurzer Dauer war, denn alsbald rief das rücksichtslose Auftreten

Bothwell's gegen die auf seine Macht neidischen schottischen Großen, deren einen Theil Maria schon vor ihrer Vermählung verbannt hatte, eine Verschwörung hervor, welche in einen offenen Aufstand ausartete und Maria nebst ihrem Gemahl zwang, mit Waffengewalt einzuschreiten. Durch den Uebergang eines Theiles ihres Heeres wurde Maria genöthigt, mit den Rebellen zu paktiren und von Bothwell, dem man freien Abzug gewährte, sich zu trennen, worauf man sie selber gefangen nach Edinburgh und dann nach Holyrood, einem festen Schlosse, später nach Lochleven brachte. Sie hat Bothwell, der zu Schiff entkam, dann aber in einem Sturme an die dänische Küste verschlagen, vom Könige von Dänemark zetteltens internirt ward, niemals wiedergesehen. Wie sehr sie ihn geliebt, zeigt indessen der Umstand, daß sie trotz der sie erniedrigenden Behandlung in ihrer Gefangenschaft, die auf den mißglückten Niederwerfungsversuch ihrer Feinde folgte, in lautem Jammer fortwährend nach Bothwell verlangte. Man erkennt aus allen diesen Thatfachen, wie richtig die Amme bei Schiller die Ereignisse darstellt und wie gerechtfertigt ihr absprechendes Urtheil über Bothwell wie über die Schamlosigkeit der mit diesem eingegangenen Ehe Maria's ist. Daß sie für Maria beim Zuschauer gewissermaßen auf mildernde Umstände plädiert, indem sie sagt:

Doch ihr seid keine  
Verlorene, ich kenn' Euch ja, ich bin's,  
Die Eure Kindheit auferzogen. Weich  
Ist Euer Herz gebildet, offen ist's  
Der Scham — der Leichtsinns nur ist Euer Laster.

geschieht sicherlich wiederum in der Absicht des Dichters, Maria dem Zuschauer menschlich näher zu rücken, da einer so unbefangenen Richter in wohl Glauben gebührt. In der Geschichte zeigt Maria jedoch keineswegs diesen Zug von Weiblichkeit. Ein weiches Gemüth würde nicht so herzlos mit dem unglücklichen Darnley umgegangen, ihn so elend verrathen haben, da er herzliche Reue zeigte und sein gebrechlicher körperlicher Zustand schon allein zur Milde und Verhältnlichkeit hätte stimmen müssen. Eher könnte man Maria kalte Herzlosigkeit vorwerfen, was auch bei dem Abschied von Bothwell hervortritt. Wäre ein so leidenschaftliches Weib, wie Maria, wenn es aufrichtig und von ganzer Seele liebte, nicht dem Manne seiner Wahl bis an's Ende der Welt gefolgt, statt ihn in der Stunde der Noth Preis zu geben und von hinnen ziehen zu lassen? — O, nein, ideale Züge suchen wir an der historischen Maria vergebens. Die hat erst des Dichters Genius erdacht und zu ihnen gehört auch die von der Amme hervorgehobene Weichherzigkeit.



Die Scene mit Mortimer im IV. Auftritt ist wieder ein Werk der freischaffenden Phantasie, das jedoch unter genauer Berücksichtigung der historischen Zustände componirt wurde. Mortimer beruft sich zu seiner Legitimation auf eine Empfehlung des Cardinals von Lothringen, eines Rheims Maria's. In der That war dieser Prälat die Seele aller in Frankreich gesponnenen Umtriebe zu Gunsten der Stärkung des schottischen Katholicismus und gegen die Presbyterianer. Es war ein Bruder der Maria von Guise, der Mutter Maria's, und in allen Diplomaten-Ränken sehr bewandert. Schiller läßt Mortimer durch dieses Kirchenfürsten Einfluß der katholischen Kirche wiedergewonnen werden und dann in das schottische Priesterseminar zu Rheims gelangen, das unter der Leitung der Jesuiten stand. Auch dieses Motiv ist in treuer Anlehnung an die Geschichte gewählt, denn in Wirklichkeit war das Seminar zu Rheims, wie bereits erwähnt wurde, die Pflanzschule der antipresbyterianischen Propaganda. Dies Seminar wie das zu Douai stand unter der Leitung von Männern, die früher in Schottland zu den hervorragendsten Stützen der katholischen Kirche gezählt hatten und später durch den Presbyterianismus vertrieben worden waren. Hier wurde beständig gegen die gottlose Königin von England von den Kanzeln und in den Lehrsälen geübert und der Glaubensmuth zur That gegen sie angefeuert. „Das täglich wiederkehrende Thema bei den Predigten war, daß Elisabeth das größte Ungeheuer der Welt sei und abgesetzt werden müsse. Es sei ein Jammer, daß sich Niemand fände, der genug Muth besitze, um sie aus der Welt zu schaffen“ (Gädcke 273). In Rom wurden die Zöglinge, die den Muth fanden, sich für den Glauben zu opfern, instruiert und dem Papste vorgestellt, der ihr Vorhaben belobte. Als zwei Fanatiker sich nach England aufzumachen im Begriffe standen, um der Königin den Garauß zu machen und sich dem Papste vorstellen ließen, fragte der Rector des schottischen Priesterseminars in Rom, der sie einführte, den Papst, ob er das Vorhaben der beiden billige, worauf der Papst antwortete, es würde ihn schmerzen, wenn sie bei ihrem Vorhaben jene ruchlose Jesabel aus dem Wege zu räumen, „deren Leben Gott zu unserer Prüfung so lange erhalten hat,“ zu Schaden kämen; auch wisse er nicht, wie die katholischen Unterthanen Englands eine solche Bluthat aufnehmen, ob sie sich der Macht des Papstes fügsam zeigen würden; allein wenn die That ohne Schaden für den Papst ausgeführt werden könnte, „so wisset, daß wir nicht nur die That billigen, sondern daß wir den Thäter, auch wenn er den Tod erleiden sollte, der Heiligsprechung für würdig erachten. Und so entlassen wir Euch mit unserem apostolischen Segen.“

(Gädeler 274). Auch die Persönlichkeiten Morgan's und des Bischofs von Ross, die Mortimer erwähnt, gehören der Geschichte an. Morgan war einer der Complicen Babingtons und Ballard's, deren Anschlag ebenfalls in Rheims gekimt war. Er wurde zugleich mit den übrigen Verschworenen am 20. September 1586 hingerichtet. Ein gleiches Schicksal drohte einige Zeit zuvor auch dem Bischof von Ross, Lesly, der lange Jahre am Hofe zu Paris das Amt eines schottischen Geschäftsträgers versehen hatte und in alle katholischen Pläne gegen England eingeweiht gewesen, ja sogar an der Verschwörung des Herzogs von Norfolk gegen Elisabeth directen Antheil gehabt hatte, und zu den Vertrauten Maria's gehörte: ein zwar intriganter aber keineswegs sehr muthvoller Diplomat, der zweifelsohne mit dem Rheims' Hauptquartier stete Fühlung hatte. — Was von den schwärmerischen Lobpreisungen Mortimers über die Schönheit Maria's zu halten sei, ist bereits vorhin erwähnt. Maria war gealtert, ergraut und hinfällig, dabei von unförmlicher Beleibtheit: die achtzehn Jahre der Gefangenschaft hatten die Blüthe der Jugend und Schönheit vernichtet, durch die sie früher alle Männer hinzureißen pflegte.

Man möchte es kaum für möglich halten, daß Maria sich bis zum letzten Augenblicke über die Furchtbarkeit des ihr beschiedenen Geschickes in Täuschung wiegte, und doch ist dem so gewesen. Sie hat selbst vor Gericht ein Todesurtheil für ganz undenkbar gehalten und noch, als sie den Spruch bereits vernommen, mag sie wohl, ganz entsprechend dem Schiller'schen Bilde, an der Ausführung desselben gezwweifelt haben, wozu ihr die lange Unschlüssigkeit Elisabeth's wohl hinreichenden Grund bot.

Wie Mortimer, so ist auch Leicester's Gestalt, an die Maria sich in der Unterredung mit Mortimer erinnert, von Schiller erdichtet. Der Leicester, den Elisabeth mit ihrer Huld beglückte, hat niemals zu Maria in irgend welcher Beziehung gestanden. Es war sein Sohn, Robert Dubley, den Elisabeth für Maria zum Gemahl bestimmt hatte und den diese wahrscheinlich auch acceptirt hätte, wenn Elisabeth nicht Winkelzüge gemacht und die ursprünglich zugesagte Anerkennung des Erbrechtes Maria's dieser später dennoch vorenthalten hätte. — Daß Maria den Grafen Leicester jemals gesehen habe, ist kaum anzunehmen. Wenigstens hat sich ihr dazu niemals Gelegenheit geboten.

In der Scene mit Burleigh (Burghley) hat Schiller wieder die ganze bewundernswerthe Erhabenheit und Größe Maria's zu Tage treten lassen, welche ihre königliche Natur charakterisirt und die jedesmal dann am stärksten sich geltend zu machen pflegte, wenn

shall (Poetik. Breslau 1870) dem Vorgange Lessing's in dessen Dramaturgie folgend, gegeben werden. Nach dieser, durch die Sache gebotenen Abschwefung kehren wir wieder zu der Unterredung mit Burleigh zurück. Maria bestreitet darin sogleich, daß sie sich dem Rathe der 42 (46) unterworfen habe. Dies sei ja unmöglich gewesen, da sie einen solchen Gerichtshof niemals habe anerkennen dürfen. — Maria hatte sich in der That lange Zeit geweigert, vor dem Tribunal der Sechshundvierzig Rede zu stehen, da sie erklärte, es gäbe keine richterliche Macht in England, der sie sich zu unterwerfen habe. In der Tragödie schränkt sie diese Negation damit ein, daß sie nur ihres Gleichen, d. h. Könige, als ihre Richter gelten lassen will, wobei sie sich auf das englische Gesetz beruft. In Wirklichkeit war ihr dieses nicht günstig, denn es hatte ja, wie wir bereits wissen, bestimmt, daß Maria wie die Frau eines englischen Peers sollte gerichtet werden, wenn neue Anschläge, an denen sie theilhaftig sei, entdeckt würden. Sogar die Zusammensetzung des Gerichtes war für diesen Fall vorgesehen und dementsprechend war man auch zu Werke gegangen. — Es ist übrigens sehr wahrscheinlich, was Gädde anführt, daß nämlich Maria, wenn sie nicht den für sie verhängnißvollen taktischen Fehler begangen und sich dem Tribunal nicht gestellt hätte, nicht hätte verurtheilt werden können, denn dann würde der Gerichtshof als incompetent erschienen sein und ein etwaiges Todesurtheil die öffentliche Meinung gegen sich gehabt haben, dessen Ausführung Elisabeth unter solchen Umständen denn doch wohl beanstandet haben dürfte.

Ihr hörtet  
Die Klageartikel an, ließt Euch darüber  
Vernehmen vor Gerichte —

entgegnet Burleigh und genau in derselben Weise argumentirte man auch in Elisabeth's Umgebung. Maria antwortet, sie habe sich lediglich durch Hatton, den schon erwähnten Führer des Unterhauses, verleiten lassen, um ihrer Ehre Willen Rede zu stehen. Auch dies stimmt mit dem thatsächlichen Sachverhalt. Als sich Maria sträubte, vor dem Gerichtshofe zu erscheinen und Elisabeth daraus eine Vereitelung der ganzen Prozedur besorgen zu müssen meinte, sandte sie Hatton, einen ihrer Günstlinge, zu Maria, der wie es scheint in der Ueberredungskunst Meister gewesen ist, denn es gelang ihn wirklich, durch eine äußerst geschickte Dialektik Maria's Widerstand zu besiegen, indem er ihr vorstellte, sie sei es schon ihrer Ehre schuldig zu antworten, da man aus ihrem Fernbleiben auf ihre Schuldberuftheit Schlüsse ziehen würde. — Maria, die augenscheinlich von dem in

den Händen der Regierung befindlichen Beweismaterial nichts gewußt hat, mußte die Triftigkeit dieser Gründe anerkennen und willigte ein. Es war das ein Schritt in den Abgrund.

Der ganze Dialog mit Burleigh ist übrigens ein Meisterwerk seiner Redekämpfe. Die Gegner sind einander ebenbürtig. Beide haben von ihrem Standpunkte Recht, denn sie führen Argumente an, die subjectiv genommen, sich hören lassen. Während Burleigh sich beständig auf das formale Recht beruft, nimmt Maria das sittliche Recht für sich in Anspruch, das ebensosehr für sie, wie für Burleigh das Erstere spricht. Es ist klar, daß bei so verschiedenen Richtungen eine Verständigung niemals zu erreichen war. — Zum Ueberfluß citirt Burleigh auch noch eine Parlamentsacte vom „vorigen“ Jahre, worin es heißt

Wenn sich Tumult im Königreich erhebe,  
Im Namen und zum Nutzen irgend einer  
Person, die Rechte vorgiebt an die Krone,  
Daß man gerichtlich gegen sie verfare,  
Bis in den Tod die Schuldige verfolge.

Dieses Gesetz war, wie schon früher erwähnt worden ist, im Jahre 1585 ergangen, es lautete dem Sinne nach ziemlich übereinstimmend mit den vorstehenden Angaben. Man erklärte die Personen, zu deren Gunsten ein Attentat auf die Königin versucht werden möchte, falls sie Thronansprüche hätten, der Letzteren verlustig und bedrohte sie mit Todesstrafe, wenn sie überführt würden, Antheil an solchen Verbrechen zu haben. — Maria bestreitet nun, sich einer derartigen Schuld bewußt zu sein und verlangt nach den Documenten; Burleigh erinnert an die in der Gerichtssitzung vorgewiesenen Beweisstücke, worauf Maria mit Verachtung die Glaubwürdigkeit der bloßen Copien bestreitet. — Sie hatte dazu zweifellos ein wohlbegründetes Recht, denn da ihre Schreiber die betreffenden Briefe nach dem Dictat geschrieben hatten, so konnten diese recht wohl etwas hinzugefügt haben, was Maria nicht gesagt hatte, sie aber schwer verdächtig machte. Freilich ist dieser Einwand wenig glaubhaft, denn man muß annehmen, daß Maria so wichtige Schriftstücke, wie die betreffenden, nicht uncontrolirt abgehen ließ und die Chiffrirung wol geprüft hat. Außerdem konnten die Briefe nicht von Anfang bis zu Ende gefälscht sein, wie aus dem Zusammenhange der ganzen Correspondenz Maria's mit Wabington hervorgeht. Allein dennoch erforderte ein correctes Gerichtsverfahren, daß man der Angeklagten die Originalien vorlegte, ihr die Belastungszeugen gegenüberstellte und daß man Wabington, den Hauptschuldigen, der auf der Folter alles verrathen hatte, was erforderlich

war, um Maria völlig zu verdammen, nicht eher hinrichtete, als bis Maria's Proceß entschieden war. Es wird, wie Gädcke treffend ausführt, immer ein Schatten auf diesem Gerichtsverfahren ruhen, weil dasselbe vor sich ging unter Verletzung von Rechtsgrundsätzen, die das primitivste Rechtsbewußtsein respectirt. Weshalb die Regierung mit den Zeugen so rasch zur Execution schritt, die Schreiber Curle und Rau ohne Confrontirung mit Maria aus der Welt schaffte und auch die Verschworenen vor der Zeit dem Tode überlieferte, ist nicht aufgeklärt; da die Schuldbeweise gegen Maria unwiderleglich waren, also eine Niederlage von der Regierung nicht befürchtet zu werden brauchte, so kann man nur annehmen, die letztere habe besorgt, von den Schuldigen auf irgend eine Weise compromittirt zu werden, oder daß die Secretäre ihre früheren Aussagen im Angesichte der Königin wiederrufen möchten. Es ist bemerkenswerth, mit welcher Genauigkeit und Treue Schiller in der ganzen Scene mit Burleigh die historisch beglaubigten Einwände und Widerlegungen derselben, die vor Gericht von beiden Seiten vorgebracht worden sind, verwendet hat. Vergleicht man die Reden Maria's mit den Angaben, welche Gädcke auf Grund der vorhandenen Quellen darüber macht, so erstaunt man über die Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, mit der Schiller sich an die geschichtlichen Thatsachen gehalten hat. —

Für die Darstellung dieser dramatisch ungemein lebendigen und spannenden Scene ergiebt sich aus dem Charakter Maria's die Grundlage des Spiels. Maria muß, so weit es ihr Temperament gestattet, das nur einige Male aufflammt, die Königin, die hoheitsvolle Dulderin, die gerade in Augenblicken, wie dem bewußten mit der ganzen Ehrfurcht gebietenden Macht wahrer, angeborener Fürstengröße und Majestät aufzutreten gewohnt war, im Auge behalten. Sie darf keinen Augenblick ihre ruhige Haltung und ihre edle Gemessenheit außer Acht lassen und verfährt daher am correctesten, wenn sie mit feiner Bitterkeit, aber im Tone mit ruhiger Gemessenheit declamirt, bestimmt und wohlüberlegt ihre Reden giebt, denselben hin und her einen erkältenden Ausdruck verleiht, aber dabei stets mit „halbem Register“ spricht. Auch wird sie sitzen müssen, während Cecil steht, und zwar seitwärts von ihm, damit sie im Stande ist, den Blick an ihm vorüber zur Seite zu richten, um ihm damit ihre Verachtung, die sie thatsächlich gegen ihn hegt, anzudeuten. Selbst ihre Erregtheit, während sie des schändlichen Verfahrens, der unzulänglichen Beweisführung und all' der erlittenen Unbill gedenkt, muß den Charakter der Selbstbeherrschung an sich tragen. Man will hören, wie Maria ihr Temperament zu meistern im Stande ist, wenn sie die Königin heraus-

kehrt. Nur da, als sie auf ihre Lieblingsidee zu sprechen kommt, indem sie die Vereinigung beider Königreiche mit lebendigem Gefühl als das wahre Heil Englands und Schottlands darstellt, wird ihr reger patriotischer Eifer, ihr schottisches Nationalgefühl warm, eine höhere Idee durchleuchtet und erhebt ihr menschliches Empfinden, ihr ganzes Seelenleben nimmt in diesem Augenblick einen bedeutenden Aufschwung und dementsprechend muß auch die poetische Kraft der Darstellung sich steigern, indem eine gewisse Begeisterung in die Rede gelegt wird. — Diese Erregung wirkt naturgemäß auch auf das Folgende nach und wird in der Verwahrung gegen die Anschuldigung, den Bürgerkrieg gewollt zu haben, nachklingen.

Das wollt ich nicht — beim großen Gott des Himmels!  
Wann hätt' ich das gewollt? — Wo sind die Proben?

Der erste Vers wird das Vollbewußtsein eines reinen Gewissens und die naturgemäße sittliche Entrüstung über entehrenden ungerathenen Verdacht in einer bedeutenden Aufwallung, starker Tongebung und energischer Accentuirung des Affectes ausdrücken müssen. Die erste Hälfte des zweiten Verses, vor der jedenfalls eine ganz kleine Ruhepause liegen muß, wird dann schon wieder eine Nuance leichter gesprochen werden müssen. Der Gedankenstrich markirt eine abermalige etwas größere Pause, die jedoch keine wirkliche Unterbrechung des Redestromes, kein Einhalten des Gedankens bekundet, sondern nur so lange dauern darf, als neues Athemnehmen Zeit erfordert, worauf dann die schon gelassener zu sprechenden Schlußworte folgen. In der nächsten Strophe hat Maria bereits ihre Fassung und kühle Würde wiedergewonnen und beharrt in derselben, bis ihre Entrüstung durch Pauslet's Bestätigung des von ihr angeführten Gesetzes wieder wächst und sie zornig an Burleigh's Ehr- und Rechtsgefühl in den Worten appellirt:

Nun Mylord!

Wenn man mich denn so streng nach englischem Recht  
Behandelt, wo dies Recht mich unterbrückt,  
Warum dasselbe Landesrecht umgehen  
Wenn es mir Wohlthat werden kann? — Antwortet!

2c. 2c.

Dieses peremptorische „Antwortet!“ beweist, wie sehr es in Maria's Seele zu kochen beginnt. Sie hat sich genug gethan, indem sie bis dahin ihre Herrschaft über sich bewahrte, jetzt bei der durch Pauslet deutlich erwiesenen Ungerechtigkeit steigt ihr die Galle ins Blut, und wenn auch Burleigh mit schneidender Ruhe ihr anrath, sich nicht zu ereifern, während er ihr einen neuen Stich versetzt, so kehrt sie

sich jetzt nicht mehr daran, denn nunmehr packt sie der flammende Grimm, die ihr angeborene Heftigkeit des Temperamentes, immer fester und bereits in drohendem Tone ruft sie Burleigh zu: „Mylord! bleibt bei der Sache. Beugt nicht aus.“ Noch einmal reizt Burleigh sie, indem er weiter ausweichend antwortet und noch einmal, aber jetzt mit imponirender Gewalt warnt sie ihn, bei der Sache zu bleiben, was Schiller ausdrücklich durch die Regiebemerkung „lebhast“ angedeutet hat. Ganz natürlich wächst in Maria, da sie aus der schwächlichen Erwiderung Burleigh's auf ihren centnerschweren Vorwurf der Gesetzverletzung dessen Begründung mit innerem Triumphgefühl entnimmt, das Bewußtsein der mit unrechtmäßiger Gewalt Unterdrückten, ihr sittliches Gefühl lehnt sich gegen solch' nichtswürdige Willkür auf und nun fährt sie in schnellerem Tempo und mit heißerem Blute fort:

Und wenn ich's  
Gethan? Ich hab' es nicht gethan. — Jedoch  
Geseht ich that's

Immer rascher wird das Tempo, immer heftiger die Rede, immer entrüsteter der Ton, ohne jedoch die volle Stärke anzunehmen, bis bei der Fermate:

Denn nicht vom Rechte, von Gewalt allein  
Ist zwischen mir und Engelland die Rebel!

die Stimme sich hebt, das Portament eintritt und mit wuchtigen Accenten jedes dieser significanten Worte wie ein Stein vor Burleigh's Füße fällt. Die Schlußworte dieses Auftritts werden stets und zwar mit allem Rechte, in völliger Entfesselung der Leidenschaft, mit großem Ton und lebendiger Action in Mienen und Gebärden gegeben, denn Maria entlastet hier ihre von Gram und Demüthigungen gepeinigete Seele in der langentbehrten Genugthuung, die sie sich selber bereitet, in dem Ausbruch stürmischer Entrüstung, mit der sie Burleigh, ihren ärgsten Feind und gewissermaßen den Stellvertreter Elisabeth's, triumphirend vernichtet: sie wird ganz Dämon und in diesem Zustande müssen auch ihr Ton und ihre Action, ihre Stellungen und Bewegungen wie auch ihr Mienenspiel die imponirende und doch auch zugleich erschreckende Gewalt dieses Dämons widerspiegeln.

Man ist in der Regel geneigt, die in der nun folgenden Scene zwischen Burleigh und Paulet zu Tage tretende Absicht Elisabeth's, ihre Feindin auf heimliche Weise durch verbrecherische Mittel zu beseitigen, als eine dichterische Uebertreibung aufzunehmen. Sie ist solches

keineswegs. Schon nach dem unglücklich verlaufenen Aufstandsversuch, den der Herzog von Norfolk zur Befreiung Maria's und Entthronung Elisabeth's hervorgerufen hatte und bei welchem auch auf Maria ein starker Verdacht gefallen war, für dessen Begründung die Beweismittel jedoch nicht zureichten, hatte Elisabeth den Gedanken gefaßt, die ihr immer lästiger und gefährlicher werdende Feindin auf irgend eine Weise unschädlich zu machen. Zu diesem Behufe wurde ein geheimer Unterhändler nach Schottland entsandt, welcher mit dem Regenten, dem presbyterianischen Grafen Morton, einem der unversöhnlichsten Gegner Maria's, Verhandlungen wegen einer eventuellen Auslieferung der Gefangenen unter der Bedingung einleiten sollte, daß man sie in Schottland sogleich hinrichte oder sie durch ein heimliches Gericht beseitige, damit die Quelle aller Uebel für beide Königreiche auf diese Weise verstopft werde. Obwohl man schottischerseits mit größter Bereitwilligkeit auf diesen Plan einging, kam eine Verständigung doch nicht zu Stande, weil die Schotten u. a. ein Bündniß mit England verlangten und außer diesem noch andere Bedingungen stellten, die anzunehmen Elisabeth Bedenken trug. Man ersieht schon aus diesem einen Zuge, wessen Elisabeth fähig war. Wie Gädcke p. 343 nachweist, scheint es jedoch kaum zweifelhaft, daß die Königin nach Fällung des Urtheils entsprechend ihrer heimtückischen und hinterhältigen Art, sich vor einem offenen Blutacte, wie ihn das Urtheil forderte, gescheut hat. Lange Zeit säumte sie das Urtheil zu unterzeichnen. Endlich gab sie dem Drängen des Parlamentes und ihrer Umgebung nach und sanctionirte das Urtheil, wahrscheinlich nachdem sie erkannt hatte, daß eine andere Hand ihr nicht zuvorkommen werde, so lange sich Maria in Poulet's sicherem Gewahrsam befände. Sie soll Andeutungen an die Minister haben verlauten lassen, daß ihr die heimliche Beseitigung Maria's am liebsten sein würde; sie wurden jedoch nicht verstanden. Später haben der Staatssecretär Walsingham und ihr Secretär Dawson ein Billet an Poulet gerichtet, in welchem sie diesen zur Ermordung Maria's direct antrieben. Der Brief ist noch erhalten und wie Gädcke versichert, von zweifelsohner Echtheit, die betreffende Stelle lautet: „Wir bemerkten in einigen, von Ihrer Majestät gebrauchten Worten, daß sie Euch eines Mangels an Eifer und Sorgfalt beschuldigte, weil Ihr kein Mittel gefunden habt, (ohne andere Aufforderung) dieser Königin das Leben zu verkürzen, in Anbetracht der großen Gefahr, in welcher Ihre Majestät schwebt, so lange die besagte Königin am Leben ist. . . . Aus diesem Grunde empfindet Ihre Majestät ein großes Mißfallen darüber, daß Männer, welche sich ihrer Liebe zu ihr rühmen,



ihr nicht diese Last abnehmen, obwohl Ihr wißt, wie ungern Ihre Majestät Blut vergießt und noch dazu das Blut Jemandes von diesem Namen und Geschlechte und von so naher Verwandtschaft.“ — Wie wenig kannte Elisabeth, die um diese Zumuthung gewußt haben muß, diesen rauhen und streng rechtlichen, nur vom religiösen Fanatismus beeinflussten Mann! Er hat eine jede solche Zumuthung mit herben Worten und tief entrüstet zurückgewiesen. Gäd eke, dem diese Bemerkung entnommen ist, führt die Antwort Poulet's an. Hier ist sie: „Euren gestrigen Brief habe ich heute empfangen und beeile mich, Euch zu antworten. Mein Herz ist betrübt, daß ich so unglücklich bin, den Tag zu erleben, an dem ich aufgefordert werde, auf den Befehl meiner allergnädigsten Königin eine Handlung zu begeben, welche Gott und das Gesetz verbieten. Mein Gut, mein Amt und mein Leben stehen zur Verfügung Ihrer Majestät. Wenn sie es begehrt, bin ich bereit, sie morgen hinzugeben, denn ich besitze sie durch ihre Gnade und will sie nur mit Willen Ihrer Majestät besitzen. Gott bewahre mich aber davor, mit meinem Gewissen so elend Schiffbruch zu erleiden, oder meinen Nachkommen das Andenken an ein so schandbeflecktes Leben zu hinterlassen und ohne Ermächtigung des Gesetzes und eine öffentliche Acte Blut zu vergießen. Ich hoffe, daß Ihre Majestät diese meine Antwort nach ihrer gewohnten Gnade wohl aufnehmen wird.“ Wie vorzüglich getreu hat Schiller auch diese Gestalt gezeichnet! Kein Zug an ihr, der nicht dem Leben entnommen wäre. Poulet, dessen Andenken nur in der Spezialgeschichte fortgelebt haben würde, ist durch des Dichters Genius nunmehr ein Denkmal gesetzt, um welches mancher in Erz gegossene Fürst diesen Mann der rauhen Tugend und schlichten Sitte beneiden könnte: aere perennius!

Wir sehen Maria erst im III. Akt wieder: sie schwärmt wie eine Wonnetrunkene im eingebildeten Gefühle neuer, langentbehrter Freiheit: eine der schönsten, hinreißendsten Scenen, welche die dramatische Dichtung kennt. — Sie gehört ebenso wie die folgende und was sich an diese anreihet, ganz der Dichtkunst an, denn eine Begegnung der beiden Königinnen hat niemals stattgefunden, ebensowenig ist auch versucht worden, Maria aus dem Schlosse Fotheringhay zu befreien. Die blutigen Warnungen, welche durch die Hinrichtung der letzten Verschwörer Babington und Ballard, Savage und der übrigen Complicen gegeben waren, hatten eine fürchterliche Wirkung geübt. Niemand konnte, nachdem einer der edelsten und mächtigsten Großwürdenträger des Reichs, der ritterliche Herzog von Norfolk, das Haupt unter das Henkerbeil hatte legen, nachdem alle von Rheims

entsandten Emissäre die Absicht zur Revoltirung Englands und zur Ermordung der Königin mit dem Leben hatten bezahlen müssen, jetzt noch daran denken, Maria zu retten. Die katholische Partei in England war in Schrecken gesetzt und muthlos geworden, und Abenteuerer, die wie Mortimier in wahnwitziger Liebe zu Maria hätten entbrannt sein können, gab es nicht. Maria hatte überdies aufgehört, den be-  
 thörenden Glanz auszustrahlen, der früher der Männer Herzen und Sinn verrückte. Sie war eine hinfällige, gealterte und von Leiden gebrochene Frau geworden. Auch fehlte ihr gänzlich die jugendliche Spannkraft und Ueberschwänglichkeit der Empfindung, denn allmählich hatte sie sich mit dem Gedanken an ihr Ende vertraut gemacht und in Ergebung das Ziel ihrer Leiden erwartet. Wiederholt hatte sie an die Königin die Bitte gerichtet, man möge die Execution an ihr nicht heimlich vollziehen, sondern in Gegenwart ihrer Getreuen und Diener, damit diese von ihrem Glauben und ihrem Gehorsam gegen die Kirche Zeugniß ablegen und sie gegen etwaige verleumderische Gerüchte nach ihrem Tode vertheidigen könnten. —

Vielleicht hätte Maria sich das Leben retten können, wenn sie auf ihr Erbrecht in England formell verzichtet und ein demüthiges Gnadengesuch mit einem reuigen Geständniß ihrer Vergehen an Elisabeth gerichtet hätte, denn die letztere hat lange geschwankt, ehe sie den Gerichtshof zusammentreten ließ, und auch später noch, als der Spruch bereits gefällt war, hat sie oft die Nächte ruhelos und von Gedanken gepeinigt durchwacht, weil sie vor der offenen Anwendung der Gewalt gegen ein gekröntes Haupt zurückschreckte. Es sieht sogar fest, daß Elisabeth in diesem Sinne an Maria geschrieben, aber von ihr eine bestimmte Ablehnung erhalten hat. Man ersieht hieraus, daß die verzweiflungsvolle Nachgiebigkeit Maria's in der Unterredung mit Elisabeth bei Schiller von der geschichtlichen Wahrheit ziemlich weit abweicht. Die historische Maria hat nie an einen Verzicht auf ihre Legitimitätsrechte gedacht, wie sie es bei Schiller thut; auch hat sie in den letzten Monaten ihrer Gefangenschaft keineswegs die in früheren Jahren Elisabeth dringend an's Herz gelegte Bitte um Freilassung wiederholt. Solches verbot ihr der Stolz, nachdem sie erkannt, daß man ihren Untergang wollte: sicherlich ein imponirender, großartiger Zug von Stärke des Charakters, doppelt bewundernswerth, weil er an einer Frau und zwar an einer durch langes Elend gebrochenen hervortritt. Hierin liegt zugleich auch ein echt tragisches Motiv. Maria konnte vermöge ihres Charakters nicht anders als auf ihrem Rechte beharren, und doch mußte diese Standhaftigkeit sie in den Tod führen. Dieses Ringen des Menschen mit nothwendig sich gel-

tend machenden Mächten des Charakters oder den zwingenden Folgen theilweise oder ganz verschuldeter Verhältnisse — dies ist das Wesen eines tragischen Geschehens, welches ohne Kampf nicht gedacht werden kann. — Schiller hat, indem er Maria zur Entsagung auf ihr Erbrecht geneigt machte, damit die Gestalt uns menschlich näher rücken wollen. Eine Frau von solchem Freiheitsdrange, wie ihn Maria im III. Acte in so beweglichen Ergüssen ihrer sehnen- den Seele bekundet, würde uns wenig begreiflich und wenig sympathisch vorkommen, wenn sie nicht menschlich fühlte und in solchem Momente vor die Wahl zwischen einem schattenhaften, bestrittenen politischen Rechte und der goldigen, lockenden Freiheit gestellt, sich für das Erstere entschied: sie würde uns zu abstrakt politisch erscheinen. Zugleich sollte aber auch die kaltherzige Rachsüchtigkeit Elisabeth's in ein um so häßlicheres Licht treten, indem die Letztere, trotz der opferwilligen Resignation Maria's unentwegt auf ihrem höhnisch ablehnenden Standpunkt verharret.

Elisabeth hat übrigens hier auf Kosten der historischen Figur den Schatten zu dem dramatischen Gemälde liefern müssen. Wie sie trotz ihrer fortwährenden Händeleien und Zwistigkeiten mit Maria, als diese noch in Schottland war, deren Entsagung nicht anerkennen wollte, sondern sogar nicht abgeneigt war, Maria's Wiedereinsetzung auf den Thron mit Gewalt zu erzwingen, wenn nur Lord Cecil, ihr Premierminister, diese Politik gebilligt hätte, so hatte sie auch bei der Ankunft Maria's in England den Vorsatz, die Vertriebene als Königin zu behandeln und mit den ihr gebührenden Ehren zu empfangen. Erst Cecil's Rathschläge brachten sie auf andere Entschlüsse. Nicht, daß Elisabeth anfangs einer edelmüthigen Regung gefolgt wäre. Nur die Klugheit gab ihr jenen Gedanken ein, denn sie sagte sich, daß es ein gefährliches Beispiel abgeben könnte, wenn sie durch Mißachtung der königlichen Majestät in ihren eigenen Unterthanen den Respect und die Ehrfurcht vor dem Throne erschüttern würde. — Sicherlich würde sie ein Gnadengesuch Maria's mit Bereitwilligkeit auch nach dem Urtheilspruch genehmigt haben, denn nicht nur, daß sie damit Gelegenheit gefunden hätte, sich aus einem schweren Gewissenskampfe zu retten, würde sie außerdem auch den Glanz und Nimbus ihrer Person durch den Ruhm des Edelmutheß erhöht haben. Elisabeth war zu klug und zu eitel, als daß sie einen so wohlfeilen Handel von der Hand gewiesen haben sollte, wenn ihr dazu Gelegenheit geworden wäre.

Mit gleicher geschichtlicher Treue, wie wir sie im ersten Act gefunden haben, sind die Scenen im letzten Acte behandelt, in denen

Maria auftritt. Selbst bis auf das Costüm hat Schiller seine Sorgfalt in der Wiebergabe der historischen Wahrheit ausgebehnt. Es ist bekanntlich oft darüber gestritten worden, ob die festliche Kleidung, der reiche Juwelienschmuck und die übrige prunkvolle Ausstaffirung des Costüms richtig und dem Charakter Maria's wie der Situation angemessen sei. Durch die Nachrichten, welche wir über die letzten Augenblicke der unglücklichen Büsserin von ihrem Leibarzte Bourgoing, der nicht von ihrer Seite gewichen war und sie sogar auf dem letzten Gange begleitete, besitzen, sind wir in den Stand gesetzt, diesen Streit zu Schiller's Gunsten zu entscheiden. Maria hatte in der That den Wunsch, das Schafot mit den äußeren Kennzeichen einer Königin zu besteigen und dementsprechend ihre Kleidung gewählt. Sie trug ein carmoisinbraunes Sammetkleid, nebst Wieder von schwarzem Atlas und einen langen Schleppmantel, ebenfalls von schwarzem Atlas, der mit Zobel besetzt war. Ein weißer, langer Schleier fiel bis zu den Füßen herab. Schiller hat sehr sinnig, um auch äußerlich den Zustand ihrer Entführung und Verklärung anzudeuten, dies Costüm idealisirt, indem er die weiße Farbe dafür vorschrieb. Maria erscheint darin wie eine Himmelsbraut.

Kennedy rühmt Melvil die Fassung der Königin: sie werde als Königin und Heldin sterben. Auch dies ist genau historisch. Elisabeth hatte, trotzdem sie bereits am 10. November durch zwei Abgesandte Maria Stuart den Spruch des Gerichtes hatte verkünden lassen, dennoch gezögert, zur Vollziehung des Urtheils zu schreiten. Lange Tage soll sie in gedankenvoller Einsamkeit und von Unruhe gequält zugebracht und dabei die Worte öfter gemurmelt haben: aut fer aut feri, ne feriaris feri (Entweder trage oder schlage, damit du nicht geschlagen werdest schlage selber). Endlich ließ sie ihren Secretär Davison kommen und unterzeichnete das Urtheil, worauf sie es durch Letzteren an den Lord Kanzler sendete, damit es gesiegelt werde (Gäbeke, 332). Als das Ministerium erfuhr, daß Elisabeth endlich ihre Unterschrift gegeben habe, schickte es sich sogleich und zwar ohne nochmalige Anfrage bei der Königin an, die Execution zu verfügen. Beale, der Secretär des geheimen Rathes, erhielt den Befehl, mit den in dem Urtheil genannten Vollstreckungsbeamten, den Grafen Shrewsbury und Kent nach Fotheringhay zu reisen und das Urtheil ausführen zu lassen. Am 7. Februar 1587 kamen sie dort an und am 8. wurde Maria enthauptet. Maria war am 7. Februar unwohl und lag zu Bette, erklärte aber aufstehen zu wollen, wenn die Lords ihr Wichtiges mitzutheilen hätten. Sie empfing dieselben, auf einem Stuhle neben ihrem Bette sitzend. Shrewsbury nähete

der Königin mit entblühtem Haupte, während die anderen Umstehenden bedeckt blieben. Er kündigte ihr seinen Auftrag an und ließ dann durch Beale das Urtheil verlesen. Die Königin nahm die Mittheilung mit großer Gelassenheit und vieler Würde entgegen, ohne irgend ein Zeichen des Schreckens zu verrathen. Sie erwiderte, nur unter dem Zeichen des Kreuzes, „daß sie den Lords für eine so angenehme Nachricht danke, denn man erweise ihr eine Wohlthat, wenn man sie aus dieser Welt entferne, die sie sehr gerne verlasse, da sie nichts als Elend in derselben erblicke, sich selbst in steter Betrübniß befinde und Niemand mehr etwas nützen könne. Seit zehn Jahren erwarte sie dieses ihr Schicksal, sie sei Königin, geborene und gesalbte Königin, die nächste Verwandte der Königin von England, Enkelin Heinrichs VII., und habe die Ehre gehabt, auch Königin von Frankreich zu sein, allein in ihrem ganzen Leben habe sie nichts als Unglück erfahren und sei glücklich, daß es Gott gefalle, sie von allen ihren Leiden und ihrem Kummer zu befreien. — Sie sei bereit und sehr zufrieden zu sterben, und ihr Blut für die Sache Gottes und für die katholische Kirche zu vergießen, sowie ihr Recht in diesem Lande aufrecht zu erhalten. Dafür habe sie stets alles, was in ihren Kräften gestanden, gethan. Sie liebe die Königin, ihre Schwester und die Insel wie sich selbst und habe dies stets gezeigt.“ So berichtet Bourgoing ihr Leibarzt in seinem Tagebuch, wahrscheinlich als Ohrenzeuge. Dann legte sie die Hand auf eine vor ihr liegende Bibel und schwur, daß sie niemals, weder den Tod der Königin von England, noch irgend Jemandes gewünscht habe. Wir wissen, daß dieser Schwur mit den Thatfachen nicht im Einklang steht. Der Graf von Kent, ein finsterner, roher Fanatiker, rief ihr entgegen, daß das Buch ein papistisches sei, auf das sie schwöre, und daß man daher auf den Schwur nichts geben könne. „Glaubt ihr“, entgegnete die Königin, „mein Eid wäre aufrichtiger, wenn ich ihn auf ein Buch Eures Glaubens geleistet hätte, das ich nicht glaube?“ Kent forderte sie dann auf, ihrem Aberglauben zu entsagen und sich für ihre letzten Stunden des Dechanten von Peterborough zu bedienen. Maria sagte, sie sei lange Zeit und hinlänglich in ihrer Religion unterrichtet und wisse, was sie für ihr Heil und ihr Gewissen brauche, auch habe sie viel mit Männern protestantischer Religion verhandelt und sie predigen gehört, aber sie habe nichts gefunden, was sie von ihrem Glauben hätte abwendig machen können. Es sei jetzt gewiß nicht die Zeit für sie, ihren Glauben zu ändern, die Stunde sei vielmehr gekommen, in der sie sich fest und beständig zeigen müsse, wie sie es auch zu thun gedenke. Sie wolle lieber

tausend Leben verlieren und wenn es möglich sei, mehrmals ihr Blut vergießen, ja selbst die grausamsten Martern erdulden, als ihrer Religion untreu werden. Sie bäte um einen Priester ihres Glaubens, damit er sie tröste und zum Tode vorbereite. Bourgoing, der für alle diese Angaben Gewährsmann ist, berichtet, daß die Unmenschen der Unglücklichen die Erfüllung dieser Bitte versagt hätten; es lasse sich dies nicht ermöglichen, es sei gegen ihr Gewissen und sie müßten in Anklagezustand versetzt werden, wenn sie es thäten, ob sie gleich wüßten, daß dies gegen Gott und ihre eigene Religion liefe. Dabei empfahlen sie ihr nochmals den Dechanten. Maria Stuart wies sie jetzt entrüstet zurück. Sie wolle, erklärte sie, nichts mit diesem zu thun haben, ihn weder sehen noch hören. Man möge sich nicht die Mühe geben, sie weiter dazu zu überreden. Sie sehe wohl, daß man sie ihren Körper und ihre Seele verklären lassen wolle, man werde dies aber nicht erreichen. Gott werde sich ihrer erbarmen. Sie sei bereits vorbereitet. Gott kenne ihr Herz und werde ihr verzeihen. Sie sei erstaunt, daß man ihr dergleichen Dinge verweigere, die ihr bereits von der Königin zugestanden seien. Man habe ihrem Kaplan bereits den Zutritt gestattet und jetzt, wo dieser ihr am nöthigsten sei, würde er ihr verweigert. Es sei ein Act der höchsten Grausamkeit. — Als Maria um Aufschub bat, da sie in Ruhe ihre letzten Bestimmungen zu treffen, und für ihre Diener zu sorgen wünsche, erklärten ihr die Lords dies für unstatthaft und nannten den nächsten Morgen als die Zeit der Hinrichtung. (Gädeke 338.)

Maria Stuart bewahrte während der letzten Stunden ihres wechselvollen Lebens eine Ruhe, ja eine heitere Würde, welche auch ihren Gegnern die vollste Bewunderung abgenöthigt hat. Der bestürzten und jammernden Umgebung trat sie mit Worten des Trostes entgegen. Beim Abendessen trank sie auf das Wohl ihrer gesammten Dienerschaft, welche sie erschüttert umstand, Worte der Ermahnung, Verzeihung für Jedem hinzufügend. Ihre kleinen Besitzthümer, Schmucksachen, Ringe und Kleider, vertheilte sie an ihre Getreuen. In der Nacht schrieb sie einige kurze Briefe. In einem derselben bat sie ihren Schwager, Heinrich III. von Frankreich, die Legate, welche sie ihrer Dienerschaft auf ihre Wittwenapanage ausgesetzt habe, auch fernerhin auszusahlen. Dann machte sie ihr Testament, zu dessen Vollstrecker sie den Herzog von Guise ernannte. Ihr Hauscaplan betete während der Nacht für sie im Schlosse. Ihn zu sehen und die letzte Delung zu empfangen, blieb ihr versagt. Nur wenige Stunden der Nacht konnte die Königin im Schlafe verbringen. Um 6 Uhr erhob sie sich, um sich anzukleiden und sich für

den letzten Gang vorzubereiten. (Gädete 339.) Als dies geschehen, ließ die Königin von ihrem Leibarzte Bourgoing das Testament verlesen und vertheilte das wenige Geld, welches ihr noch geblieben war, an ihre Diener. Die letzte Stunde ihres Lebens verbrachte sie vor ihrem Hausaltar im Gebete. Um 9 Uhr erschien der Sheriff, um sie hinab zu begleiten. Auf ihre Diener gestützt, verließ Maria ihre Gemächer. Man trug ein Crucifix vor ihr her. An der Treppe erwarteten sie Shrewsbury und Kent. Hier fand Maria auch ihren alten, treuen Haushofmeister Andreas Melvil, dem die Lords gestattet hatten, seiner Herrin Lebewohl zu sagen. Er beugte unter Thränen seine Knie und versicherte, wie schwer es ihm falle, so von seiner Königin zu scheiden, Zeuge eines solchen Augenblicks zu sein. Die Königin umarmte ihn und trug ihm Segenswünsche für ihren Sohn auf, der ihm seine Dienste vergelten werde, da sie zu ihrem Schmerze es nicht mehr thun könne. Als Melvil erwiderte, es werde dies die traurigste Botschaft seines Lebens sein, entgegnete die Königin: „Du solltest dich eher freuen, guter Melvil, daß Maria Stuart am Ende ihrer Leiden angelangt ist. Du weißt, diese Welt ist eitel und voller Unruhe und Elend. Erzähle meinen Freunden, daß ich meiner Religion getreu, als wahre Schottin und wahre Französin gestorben bin.“

Die beiden Lords wollten zuerst nicht gestatten, daß die Dienerschaft der Königin dem traurigen Schauspieler beizuhöhe. Als Maria sich indessen dafür verbürgte, daß Niemand durch Wehklagen und Jammern eine Störung verursachen werde, bewilligte man ihr diese letzte Bitte.

Mit würdevoller Haltung bestieg dann Maria Stuart das mit schwarzem Tuch bekleidete Schafot, welches in der untern Halle des Schlosses errichtet war. Poulet begleitete sie. Maria dankte ihm für diesen letzten Dienst und nahm dann auf einem Sitz Platz, der gleichfalls mit schwarzem Tuch belegt war. Rechts saßen die beiden Lords, links stand der Sheriff, ihr gegenüber die beiden Henker in schwarzen Sammetgewändern. Ein Theil des Saales war durch Soldaten abgesperrt. Hier befanden sich etwa 200 Zuschauer, einige Edelleute und viele Bewohner der Umgegend, welchen man den Zutritt gestattet hatte. Der Secretär des geheimen Rathes verlas dann noch einmal das Urtheil. Hierauf erhob sich die Königin, indem sie das Zeichen des Kreuzes machte, zu einer letzten Ansprache. Sie wiederholte die Worte, welche sie am Tage zuvor zu den Lords gesprochen hatte. Alsdann begann die Königin laut, nach katholischem Ritus zu beten. Dr. Flettscher, der fanatische

Dechant von Peterborough, wollte ihr seine Dienste aufdrängen und störte sie in ihrer letzten Andacht. „Herr Dechant,“ entgegnete Maria, „ich bin fest in der alten römisch katholischen Kirche und gedenke mein Blut für sie zu vergießen.“ Trotzdem ließ der zelotische Priester ihr keine Ruhe, sondern redete ihr unablässig zu, ihrem Unglauben zu entsagen und Buße zu thun. Maria erklärte ihm abermals, sie wolle nichts von ihm wissen und gebot ihm zu schweigen. Vergebens. Während sie ihre Psalmen und katholischen Gebete herfasste, las der Dechant laut die Formeln des englischen Ritus. Die beiden Lords, anstatt das Gebet der Sterbenden nicht zu stören, bemerkten in derselben Absicht, daß sie für die Königin zu beten wünschten, damit Gott ihr Herz in ihrer letzten Stunde erleuchte und sie in seinem wahren Glauben sterbe. Die Königin erwiderte, sie werde ihnen dankbar sein, wenn sie für sie beten wollten, aber ihre Gebete mit den ihrigen vereinigen könne sie nicht, da sie sich nicht zu ihrem Glauben bekenne. Alsdann erhob sie sich, die Henker traten auf sie zu, um ihr Obergewand zu entfernen, Maria wies sie indessen zurück. Ihre beiden Kammerfrauen erwiesen ihr schluchzend diesen letzten Dienst. Sie beruhigte und segnete sie und ließ sich dann die Augen verbinden. Laut betend und kniend erwartete sie den Todesstreich, in der Meinung, daß man die Hinrichtung in französischer Manier vollziehen werde. Die Henker führten sie zum Blocke, der eine legte ihr das Haupt zurecht, der andere die Hände auf den Rücken, damit der Streich dieselben nicht verlege. Dann verhüllte Shrewsbury sein Haupt und gab mit dem Stabe das Zeichen, während die Königin die Worte wiederholte: *in manus tuas domine etc.* (In deine Hände, Herr, befehle ich meinen Geist). Erst beim zweiten Hiebe wurde das Haupt vom Rumpfe getrennt, der erste traf den Hinterkopf.

Schiller läßt Kennedy sagen, nachdem diese Maria's Fassung und Würde bewundert:

Den Rest der Nacht durchwachte sie mit Beten,  
Nahm von den theuren Freunden schriftlich Abschied  
Und schrieb ihr Testament mit eig'ner Hand.  
Jetzt pflegt sie einen Augenblick der Ruh,  
Der letzte Schlaf erquicket sie —

woraus wir entnehmen dürfen, wie gewissenhaft er selbst die kleinsten Details der letzten Augenblicke Maria's der Geschichte entlehnt hat. — In den letzten Neben Maria's finden wir genau die Seelenstimmung, ja die nämlichen Gedanken wieder, über die ihr



Leibarzt uns berichtet: Hohe Würde, ruhigen Ernst, himmlische Demuth.

Den Menschen abelt,  
Den tiefstgesunkenen, das letzte Schicksal —

sagt sie, und in der That, wer möchte bei so entsetzlich ergreifendem Verhängniß noch an die durch ein beinahe achtzehnjähriges Leiden gebüßten Vergehen der Unglücklichen denken. Auch die historische, nicht blos die dichterische, unschuldig gemordete Maria steht gereinigt von ihrer Schuld vor unserm Blick, wenn wir ihre letzten Seufzer vernommen und die rohen Demüthigungen erfahren haben, denen diese zum Unglück geborene Fürstin noch am Rande des Grabes ausgesetzt gewesen ist. Ihr Schicksal versöhnt nicht blos, sondern erhebt sie sogar, denn sie starb als ein starker, bewunderungswürdiger Charakter.

Die Scene mit Melvil ist frei erfunden. Sie ist von höchster Wichtigkeit für die Beurtheilung von Maria's Schuld. Wir gewinnen daraus die Gewißheit, daß Schiller seine Heldin von dem auf der historischen Maria lastenden Vorwurf der Mitschuld an dem Mordattentate frei hält. Maria stirbt unschuldig, wenn auch den nach der tragischen Weltordnung verschuldeten Tod. Gleichzeitig dient der ganze Beichtact dazu, Maria durch die Gnadenmittel der Kirche zu verklären und in dem Zuschauer auch das Gefühl des Trostes zu erzeugen, denn er gewinnt daraus die Ueberzeugung, daß Maria durch Gott gestärkt und mit Gott versöhnt Kraft zum Ueberstehen der letzten schrecklichen Katastrophe empfangen hat. Es giebt Bühnen, an denen diese herrliche, milden Balsam in das tief ergriffene Herz des Zuschauers gießende, zur Dekonomie des Stückes unentbehrlich gehörende Scene fortgelassen wird. Der Director oder der Regisseur, der solches verfügt, verdiente wegen einer derartigen Frevelthat an einem der edelsten Kunstwerke wie auch an dem Publicum mit Ruthen gestrichen zu werden.

Auch in der 8. und 9. Scene finden wir die historischen Bezüge wieder. Die Bitte Maria's, ihr Herz nach Frankreich bringen zu lassen, ist von ihr in Wirklichkeit ausgesprochen worden. Sie hat dieselbe an Elisabeth geschrieben und der Königin in dem Briefe ihre Bitte damit motivirt, daß sie in geweihter Erde zu ruhen wünsche. Man sollte nicht blos ihr Herz, sondern ihren ganzen Leib nach Frankreich schaffen, da in Schottland die Asche ihrer Väter entweiht worden sei. Auch die Bitte für die Dienerschaft um freien Abzug nach Frankreich, das Verlangen, in der Todesstunde die letzten Dienste von ihrer Amme zu empfangen, ihre Bürgschaft für deren Fassung

stimmt mit dem, was Bourgoing berichtet; selbst die Zubringlichkeit des Dechanten, den Maria kurz vorher von neuem abgelehnt hatte, Maria's Abwehr seiner Ermahnungen, wovon der Lord Leicester dem Zuschauer Kunde giebt — Alles dieses hat der Dichter liebevoll benützt, um seiner Helbin einen historisch getreuen Hintergrund zu geben und uns aus den kleinen Zügen einen richtigen Begriff von ihrem historischen Sein zu gewähren. Daß er dort, wo es die Kunstgesetze erforderten, von der Geschichte abwich und eigene Farben dem Gemälde gab, kann nur seinen Genius in desto hellerem Glanze zeigen, denn wo Schiller selbständig zu Werke ging, verfuhr er mit der Sicherheit und Hellsichtigkeit eines wahrhaft großen und schöpferischen Geistes. Wir haben gesehen, daß er gerade in diesen Phasen wegen der Vollendung, mit der er die Kunstgesetze des Idealsirens und des tragischen Componirens zur Anwendung gebracht hat, am meisten unsere Bewunderung verdient.

Dem Forscher aber, der mit so großem Fleiße und so minutöser Genauigkeit ein Werk geschaffen, welches uns jetzt erst vollständig des Dichters Kunst und Kraft zu würdigen lehrte, sei hiermit unser Dank dargebracht. — Wohl weiß ich, daß man den dichterischen Werth einer auf historischem Grunde ruhenden Schöpfung nicht nach der Anzahl der darin verwobenen historischen Züge beurtheilen darf, allein wir werden jedenfalls inniger mit dem den Dichter beflügelnden Geiste vertraut und mit seiner Art zu schaffen besser bekannt werden, wenn es uns vergönnt ist, einen Blick in seine Werkstatt zu thun, dort seine Stoffe zu beschauen und zu beobachten, wie er aus der formlosen Masse seine Gestalten herausmodellirt. Wir lernen dabei nicht nur, wie künstlerisches Schaffen zu Werke zu gehen hat, sondern wir werden auch für die Arbeit selber eine bessere Würdigung haben, wenn wir zu beurtheilen im Stande sind, welche Schwierigkeiten zu überwinden, welche Umformungen vorzunehmen waren und wie viel Gewandtheit und dichterische Auffassung es erforderte, die freischaffende Phantasie den gegebenen historischen Vorgängen dienstbar zu machen. Diese Erkenntniß geht uns erst bei genauer Bekanntschaft mit dem historischen Material auf. Sie für die Beurtheilung der Tragödie Schiller's begründet zu haben, ist das Verdienst des oft erwähnten Werkes von Gädcke. Es mögen nun noch wenige Worte über die Darstellung der Maria Stuart gestattet sein. Die Rolle gehört zu dem Repertoire jeder tragischen Liebhaberin, und selten wird man eine Darstellung erlebt haben, die als gänzlich ungenügend und durchaus wirkungslos zu bezeichnen gewesen wäre. Ganz natürlich. Denn die tragische Kraft, die hinreißende Gewalt des

Gedankens und des Schicksals, welches der Dichter vor uns entrollt, wirkt selbst in einer unedlen Folie noch so stark, daß die poetische Illusion und Andacht entsteht, auch wenn nur ein subalternes Talent vor uns die unglückliche Schottenkönigin Körperlichkeit gewinnen läßt. Aber so oft auch Maria Stuart mit mäßigem poetischem Gehalte ausgestattet, die Hörer und Zuschauer immer wieder von Neuem zu ergreifen vermag, ebenso selten findet sie eine Meisterin, die ihrer ganz würdig und im Stande ist, den gewaltigen dramatischen Gehalt dieser Gestalt in vollwichtiger, blanker Goldmünze ausgeprägt dem Publicum in den Schooß zu werfen. — Ich wenigstens entsinne mich trotz einer nahezu zwölfjährigen Theatererfahrung an einigen der bedeutenderen deutschen Bühnen nicht einer einzigen Gast- oder einheimischen Darstellung, die in mir das Vollgefühl einer ungetrübten ästhetischen Befriedigung zurückgelassen hätte. Und doch befinden sich in der stattlichen Reihe der dramatischen Darstellerinnen Namen vom besten Klange. Schiller hat sich, wie er selber irgendwo bemerkt, die Maria im Alter von 25 Jahren gedacht, also in der Vollkraft der Jahre und im Besitze aller jener Intensität und Energie des Empfindens, deren ein schönes, geistig hochstehendes und mit liebebedürftigem Herzen ausgestattetes, an den irdischen Freuden und Genüssen hängendes Weib von leidenschaftlichem Temperamente fähig ist, zugleich aber auch im Besitze jener schwärmerischen, hingebenden Lyrik, die um so stärker sich geltend macht, je plötzlicher nach langer Unterdrückung die Freude am Leben an die schmerz erfüllte Dulderin herantritt. Gleich stark in der Liebe wie im Hasse, bald eine weich gestimmte Frauennatur, bald eine fürchterlich dräuende Rachegöttin, verlangt sie eine Umsfänglichkeit in der Affectscala der Darstellerin, die zu den Seltenheiten gehört, wenn man eben an dieselbe die höchsten Kunstanprüche der überzeugenden Wahrheit, declamatorischen Vollenbung und schwungvollen Idealisierung im Vortrage stellt. Dazu kommen nun noch die übrigen Vorbedingungen: zunächst die einer majestätischen Repräsentation, scharfsinniger Dialektik und eines außergewöhnlichen Grades vornehmer aber einfacher Würde. Die Darstellerin muß nicht nur affectvolle Accente zu geben, ihr Gemüth in Thätigkeit zu setzen vermögen, sondern sie muß auch eine gewisse Schärfe der Urtheilskraft besitzen, und bei alledem soll sie jung, schön und von frischem weiblichem Naturell sein, sie soll poetischer Stimmung zugänglich sein. Wo findet man solche Gaben vereint? Ich möchte fast behaupten, daß sie in der deutschen Künstlerwelt nicht anzutreffen sind, zumal ja auch noch eine bedeutende Fertigkeit in der Technik der Gesten und Attituden, der Plastik der Geberden und

Stellungen und ein mächtiges, modulationsfähiges Organ erforderlich sind. Junge Künstlerinnen, die bereits die künstlerische Reise der Darstellung besitzen und gleichzeitig auch die Frische und Unmittelbarkeit des Empfindens, die also aus ihrem Herzen und ihrer Seele die im III. und V. Acte stark in den Vordergrund tretenden Gemüths-bewegungen zu holen vermögen, dürften sich kaum in der zeitgenössischen Generation vorfinden. Wir beobachten fast immer zwei von einander gesonderte Eigenthümlichkeiten in den Darstellungen Maria's. Die eine Kategorie der Künstlerinnen legt den Hauptaccent auf den III. und den V. Act und zwar auf jene Passagen, wo wie z. B. in der überschwänglichen Verzückung, der Elegie an die Wolken, das schwermüthig-schmerzvolle Element die Oberhand hat, während sie die Scenen mit Elisabeth und mit Burleigh meist deklamatorisch hält, und also die königliche Hoheit wie die tief-leidenschaftliche Gewalt des Jornes und der Empörung mehr äußerlich giebt; die andere Kategorie, die mehr zur kritischen Reflexion und zum Cholerischen neigt, stellt diese beiden Scenen mit Vollendung dar, vermag sich aber dem elegischen Tone im III. Acte und dem tief ergreifenden Gemüths-adel im V. nicht anzupassen. Die großen Tragöbinnen gehören in der Regel der letzteren an. Es ist schwer zu sagen, welches das kleinere Uebel von beiden ist. Da die Tragödie ergreifen und das Gemüth reinigen soll, was doch wol besser durch die vollendete Darstellung edler Seelengröße im Leiden erreicht wird, als durch die Bekundung eines strengen, leidenschaftlichen Charakters und äußerer Würde, so glaube ich, daß man es mehr mit den jüngeren Tragöbinnen halten wird, in denen noch der göttliche Funke lebendig glüht, mögen sie auch die Königin und die Rächerin nicht mit so gewaltig imponirenden Zügen zu geben im Stande sein, wie es die Rachel und die Ristori vermocht haben sollen, von denen Kenner behaupten, daß sie die einzigen wirklich vollendeten Marien gewesen sein. — Von allen, die ich kennen gelernt, ist mir die Darstellung der Frau Clara Ziegler-Christen (merkwürdiger Weise liebt es die Künstlerin sich auf dem Zettel immer noch als Fräulein aufzuführen zu lassen, obwohl doch alle Welt weiß, daß sie ihren früheren Lehrer in der Schauspielkunst geehlicht hat) am lebendigsten in der Erinnerung geblieben. — Ich muß gestehen, daß ich, als ich sie sah, nur die ziemlich unbestimmte Erinnerung in mir trug, als sei die Künstlerin in Berlin und an anderen bedeutenden Bühnen nicht eben sehr günstig aufgenommen worden, und war daher gespannt, ob auch mir an ihr Mängel auffallen würden. Mit einer schwer überwindlichen respectvollen Pietät vor großen Künstlernamen habe ich mich

am ersten Abend, als Frau Ziegler spielte, in das Theater begeben und ziemlich peinlich berührt verließ ich dasselbe. -- Ja, mein Himmel, hatte mein Urtheil mich diesmal so völlig irre geleitet, oder war das nicht die große, berühmte Künstlerin, von der die Theaterenthusiasten (freilich die am wenigsten urtheilsfähige Gruppe im Zuschauerraum) so viel Rühmens machten? Als auch der zweite und dritte Abend ganz die nämlichen Eigenthümlichkeiten der Spielweise hervortreten ließ, da stand es bei mir fest: diese Künstlerin war einmal eine Größe. Späteres Nachlesen in Laube's vortrefflicher Geschichte des nord-deutschen Theaters, speciell seiner leipziger Directionszeit, bestätigten dies Urtheil, und als einige Zeit darauf die höchst lehrreiche Berliner Dramaturgie von Karl Frenzel, dem erfahrenen und gebiegenen Kritiker der Nationalzeitung, die leider in Folge ihres prätentiosen Titels manchen ungerechten Angriff erfahren hat, beinahe Wort für Wort die nämlichen Urtheile über diese Virtuosa in der Redemusik oder der Musikkunde in die weiteren Kreise der Oeffentlichkeit trug, da war ich beruhigt, doch nicht der einzige Reher zu sein, der nicht an den göttlichen Beruf dieser Künstlerin glauben mochte. -- Die Maria Stuart von Frau Ziegler bestätigte nämlich im vollen Umfange die früher über die Spielart dieser Künstlerin abgegebenen Urtheile, indem sie eine große dramatische Gestaltungskraft erkennen ließ, die durch virtuose Kunstübung auf unausgesetzten Gastspielreisen in Manier verfallen ist. -- In den hinreißenden Ergüssen einer zart empfindenden edlen Frauenseele, in den so unendlich rührenden Offenbarungen eines still ergebenen Dulderthums blieb das Spiel rein äußerlich, weil den schönen Worten die schöne Empfindung fehlte, während da, wo der Affect den Willen zu einer energischeren Manifestation antreibt, die Künstlerin wahrhaft großartig und überwältigend erschien. -- Derlei Beobachtungen sind nicht neu. Fast alle Kunstgrößen, die sich aus dem Rahmen eines stabilen Ensembles herauslösten und ihre seßhafte Thätigkeit an einer Bühne mit dem nomadisirenden Umherziehen von Ort zu Ort vertauschten, sind diesem unvermeidlichen Schicksal anheimgefallen. Weiß man doch selbst von dem hochgefeierten Davison, von der Janascheck und anderen Sternen, daß das ewige Gastiren sie in das manierirte Virtuositenthum hineinbrachte, aus dessen unheilvollem Banne sich kaum jemals ein Künstler aus eigener Kraft zu retten vermochte, weil der Verlust der wahren Kunstbegeisterung, der ästhetische Tod des Bühnenkünstlers, sich niemals wieder ersetzen läßt. Das ewige Parodiren auf bestimmten Parforce-Rollen muß aber, wie jeder Erfahrene weiß, die Kunst zur Mache degradiren, bei der es, abgesehen von den Kassenrück-

sichten, lebiglich auf das Blendende des Laien ankommt. — Das professionsmäßige, ausschließliche Gastiren, ohne Mitgliedschaft bei einer ständigen Bühne, ist der Ruin des Kunstschaffens. Wie viele Opfer schon raffte diese lockende Versuchung dahin, und doch widerstehen ihr die wenigsten Kunstgrößen. Ist doch selbst eine Seebach, dereinst eine der idealsten Künstlerinnen Deutschlands, durch sie in das hohle Virtuositenthum hinein gerathen!

Die erste Scene (Act. I. 2) ließ recht augenfällig erkennen, worin die Manier der Künstlerin liegt. Die beschwichtigenden Worte: „Beruhige Dich, Hanna, diese Flitter machen die Königin nicht aus. Man kann uns niedrig behandeln, nicht erniedrigen“, mitsammt der folgenden Rede an Hanna hatten einen eigenartigen Parallelismus und Gleichklang in den Tonwellen und zeigten auch das nämliche regelmäßige Herabsinken des Tones am Ende der Sätze, welches der Deklamation den Ausdruck des einförmig Oratorischen verleiht und sich alsbald in der Stelle: „Einen Priester von meiner eigenen Kirche fordre ich“, wiederholte, deren Schlußsatz: „Meine Tage sind gezählt, befürcht' ich, und ich achte mich gleich einer Sterbenden“ nichts von der düsteren Schwermüthigkeit verrieth, die sich doch in dieser Rede ausgedrückt findet und die Seele des Zuschauers mit tiefem mit-leidsvollem Weh ergreifen soll. — In der gleichen Weise wurde auch der Anfang des vierten Auftritts gegeben: „Wir haben in den Tagen unsres Glanzes dem Schmeichler ein zu willig Ohr gelieh'n“ und auch in den weiteren kurzen Bemerkungen Maria's bis zum Ende dieser Scene wollte die deklamatorische Monotonie nicht weichen. Der Grundfehler dieser Art liegt in dem Spiel mit Tönen. Frau Ziegler sucht in diesen Momenten der in sich gefehrten Beschaulichkeit, der reflectirenden Ruhe, nicht die logische Accentuation des Gedankens mit größter Schärfe im Vortrage auszudrücken, sondern sie strebt nach schön geschwungenem Ton, hebt und biegt den Ton oft an Stellen, wo es nicht erforderlich ist und läßt ihn dann wieder am Ende des Gedankens zu rasch fallen, wodurch die Declamation etwas Gefuchtes, einen musikalischen Charakter erhält, bei dem die Spitze des Gedankens nicht so zur Geltung kommt, wie man sie bei realistischerer Behandlung der Rede erzielen würde. Diese Methode ist in sofern sehr verlockend, als sie fast immer die große Menge derjenigen Zuschauer besticht und blendet, welche nicht immer zu prüfen gewöhnt ist, ob Dasjenige, was sie gehört, auch die prägnanteste Wiedergabe des Geistes der einzelnen Sätze ist, sondern die sich sehr oft durch schön geschwungene, gut klingende Tonwellen in Gedankenlosigkeit einwiegen und sich davon imponiren läßt. Die

fogenannten Declamationskünstlerinnen haben daher immer die weniger Kunstverständigen auf ihrer Seite, deren Beifall ja quantitativ viel bedeutender ist, als jener der mit feinerem, verständnißvollerem Ohr lauschenden und nachdenkenden Zuschauer, welche naturgemäß in der Minorität bleiben. Die beiden ersten Scenen müßten indessen auch dem weniger empfindlichen und weniger geübten Hörer diese Manierirtheit des Spiels zur Empfindung gebracht haben, da sie hier ganz unverhüllt zu Tage trat. — Besser schon war die folgende, in der die Sprachweise mehr inneres Leben zeigte und namentlich das stumme Spiel recht verständnißvoll die Reden Mortimer's begleitete. Man erkannte hierbei wieder recht deutlich was dramatische Begabung auch in den Momenten scheinbarer Unbetheiligkeit der spielenden Person mit eigener Findigkeit zu Wege bringen, wie sie durch den Wechsel des Gesichtsausdruckes und der Geberden einer Scene dramatisches Leben zu geben versteht. Die Geberdensprache ist ja bei Frau Ziegler, wie überhaupt die ganze Technik, von außergewöhnlicher Beredsamkeit und Schulung. Gegen das Ende dieser Scene, als Mortimer ihr den Tod prophezeit, wäre dem Spiele eine stärkere Martirung des Schreckens über diese Mittheilung nöthig gewesen bis zu den Worten: „Nein, Mortimer, Euch blendet eitle Furcht“, vor denen eine vom Dichter ausdrücklich vorgeschriebene Pause liegt, dazu bestimmt, Maria wieder ihre ruhige Fassung gewinnen zu lassen; — ferner wäre in dem Ausrufe: „Maria Stuart hat noch kein Glücklicher beschützt“, intensiveres Leid auszudrücken gewesen — im Uebrigen trug jedoch diese Unterredung schon einen wesentlich lebendigeren Charakter an sich, welcher ihr dramatische Wirksamkeit verlieh und sich besonders in der präcisen und energischen Accentuirung des Gedankeninhalts ohne Tonmalerei kund gab. — Die folgende Scene mit Burleigh war in vieler Hinsicht überraschend: Frau Z. gab sie nämlich völlig abweichend von der üblichen Auffassung, die selbst von Capacitäten ihres Berufes getheilt zu werden pflegt. Wir sind hier gewohnt, Maria im Vollbewußtsein des ihr angethanen schmachvollen Unrechtes mit der ganzen Leidenschaft der schwer beleidigten Unschuld, mit der Vollkraft sittlicher Entrüstung aufzutreten zu sehen, und dementsprechend pflegt diese ganze Unterredung mit gereiztem, heftig erregtem Affecte, mit wegwerfender Bitterkeit und mit Indignation, mit vollem Tonmaterial in starkem Crescendo gegeben zu werden, bis bei den Worten: „und was sie ist, das wage sie zu scheinen“ der Culminationspunkt erreicht ist. — Von dieser sehr nahe liegenden und naturgemäßen Auffassung wich Frau Z. gänzlich ab, indem sie uns diese Scene im Anfang in vollkommener Ruhe und beinahe

an Demuth grenzender Selbstbeherrschung gab, „mit Würde, die der Unschuld ziemt“, und diese auch dann noch beibehielt, als die Erregtheit in ihr stärker wird und vorwurfsvolle bittere Anklagen gegen das ganze Regime und die Glendigkeit seiner Stützen von ihren Lippen strömen. („Mylord, ganz andre Rollen seh' ich sie in den Geschichten dieses Landes spielen.“) So überraschend diese Art wirkte — so überzeugend war sie zugleich, denn man fühlte aus der Weise, wie die Künstlerin mit den Tönen manipulirte, wie sie leichte Variationen und Schattirungen in der Tonstärke und der Tonfärbung wählte, daß diese stolze königliche Ruhe, diese hoheitsvolle Demuth, ein Product des Bewußtseins ihrer Schuldblosigkeit, es als zu niedrig erachte, von ihrer stolzen Höhe hinabzusteigen zu der Sphäre des von ihr verachteten Dieners der Feindin, um mit ihm hadernd zu rechten — ein feiner, ein glänzender Zug in der Darstellung, der uns ein Merkmal bietet für das intuitiv schaffende und glücklich erfindende Künstlergenie. Der ganze Grundton der Rede Maria's in dieser Scene zeugte von dem Adel der Gesinnung, der seinen Wallungen stets den mäßigen Jügel anzulegen weiß und gerade da es am meisten verschnäht, ungestüm aufzutreten, wo er sich im Rechte weiß und doch nicht im Stande ist, dieses Recht gegen die Vergewaltigung zu schützen. Das eigenthümlich Charakteristische dieser Wiebergabe lag darin, daß durch die vornehme Ruhe der Rede in zarten Nuancen der Redeaccente ein leiser Klang von dem Leid und der tief empfundenen Schmach sich hindurchzog, daß aber das Schneidende der Beschwerden über all' die Unbill, die vorwurfsvolle Bitterkeit nur andeutungsweise gegeben wurde. — Andere Darstellerinnen zeigen uns in dieser Scene fast immer das leidenschaftlich erregte, auch im Unglücke noch ungebeugte, zornige Weib, Fr. Ziegler dagegen kehrt die in ihrer Erniedrigung noch hoheitsvolle Königin heraus, die durch ihren stolzen, vornehmen Trotz selbst einem Burleigh imponirt (vergl. den 8. Auftritt) und die erst in dem Moment wie eine furchtbare Rachegöttin auffährt, als der Feind den letzten Trumpf ausspielt und ihr eine entehrende Schuld aufbürdet. Der Moment, in welchem sich dieser Uebergang vollzog, war von Fr. Ziegler mit übermächtiger dramatischer Wucht ausgestattet: eine Pause — freilich eine etwas zu lange — während deren sich Maria hoch aufrichtet und wie von dem Anprall der gegen sie geschleuderten tödtlichen Beleidigung nach rückwärts gebeugt, sich auf den Tisch stützt, an dem sie steht, ein gewaltiges Ringen ihrer Seele nach Fassung, das sich in dem unheilverfündenden Mienenspiel abspiegelt — und mit niederschmetternder Gewalt donnert es Burleigh entgegen „Und wenn ich's that?“ —



ein Moment von unbeschreiblicher Spannung und von gewaltiger Behemung, wie Blitz und Donnertrach wirkend, großartig und zerschmetternd, dem dann wie das dumpf grollende Nachrollen des Gewitters die ganze folgende Rede sich anreihet, welche eine einzige Anklage gegen den schändlichen Bruch des Gastrechts und eine vernichtende Verdamnung der heuchlerischen Rivalin darstellt. Es war höchst packend und von vollendeter Kunstschönheit, was hier Fr. Ziegler schuf, denn in diesem Momente ging Kunst und Naturwahrheit ineinander über. — Der dritte Act beginnt mit dem schwärmerischen, in sehnsuchtvoller Hingerissenheit stürmisch sich der übertollen Brust entringenden Gefühlserguß „Laß mich der neuen Freiheit jetzt genießen“, auf den als Antistrophe der an die Wolken gerichtete Schmerzdurchdrungene Seufzer folgt. Diese Stelle ist ein untrüglicher Prüfstein für naturwahres, von poetischem Mitempfinden geleitetes Schaffen. Eine Darstellung, die nur mit schönen Tönen ohne Seele manipulirt, muß jedesmal mit unausweichlicher Sicherheit hier Schiffbruch leiden. Und sie erlitt ihn; denn wer nur einen Funken von poetischem Gefühl, von Verständniß für das Hinreißende dieser Stelle besaß, mußte sich gestehen, daß die Seele nicht von den süßen Schauern übergossen wurde, die sonst ein inniges, wahr empfindendes Spiel regelmäßig hier erzeugt. Es war hier wieder Alles schöner Klang ohne Seele, wie schmelzend sich auch die Declamation zu geben bemühte, man empfand immer nur den süßen Schall, aber das Auge blieb trocken: ein schlimmes und unwiderlegliches Symptom. Erst als Maria an die Mauer eilt und den Rahn erblickend in einem ergreifenden Seufzer ihr Weh aushaucht — da kamen Töne zum Vorschein, die aus dem eigenen Herzen zu dringen schienen. Das Feuer war mittlerweile wohl aus dem Kopfe in die Seele hinabgestiegen, die Darstellung wurde nun mit einem Male begeistert und begeisternd. — Mit dem Momente, in welchem Paulet die bevorstehende Begegnung ankündigt, nahm die Darstellung wieder ihren großartigen tragischen Stil an, den sie dann auch während dieses ganzen Aufzuges behielt und der uns die Künstlerin hier auf der Höhe ihrer Kunst zeigte. — Die Anwandlung der Ohnmacht, durch die überraschende Nachricht herbeigeführt, dann der tief bestürzte, fassungslose Ausruf: „O, warum hat man mich nicht vorbereitet! ic.“, konnte besser nicht gegeben werden, das übermannende Gefühl der Hilflosigkeit drückte sich ungemein ergreifend in jedem Worte aus und tiefe Theilnahme beherrschte ganz und gar das Gefühl des Zuschauers, die auch in der sich daran reihenden kurzen Unterredung mit Shrewsbury sich unverkümmert erhielt. Die großartige Begegnungs-Szene

mit Elisabeth bildete den Brennpunkt der ganzen Rolle. Hier concentrirten sich alle Strahlen eines imposanten dramatischen Feuers, welches die Künstlerin stets in den hocheffectvollen Phasen ihres Schaffens durchglüht, hier war Fr. Ziegler allerdings voll und ganz die Künstlerin, als welche sie ihr Ruf schildert: es fehlte keine Farbennuance, keine Schattirung, kein Pinselstrich an dem vollendet schönen Seelengemälde, welches sie uns hier aufrollte. Um die einzelnen Momente dieser herrlichen Scene analytisch zu wägen, ihren hohen Kunstwerth zu beleuchten, würde es eines ganzen Essays bedürfen: es mag daher nur der Hinweis auf die leuchtendsten Punkte derselben genügen, zu denen zunächst der nuancenreiche Kniefall vor Elisabeth, der jammervoll zerrissene Ton der Flehenden und später die wahrhaft erschütternde Weise gehörte, in der sie um das eine, lösende Wort in bang-ahnungsvollem, die nahende Verzweiflung verkündendem Tone flehte — dann die jähen, fürchterlich drohenden Ausrufe „Schwester, Schwester!“ die in grandioser Steigerung und mit riesigem Tonaufwande gegeben wurden — alle diese Einzelheiten bildeten gewissermaßen die Sammelpunkte des über diese ganze Scene gegossenen Lichtes, welches seine intensivsten Strahlen dem Ausbruche wilden Hasses und wüthender Empörung lieh, nachdem Elisabeth die Flehende grausam zurückgestoßen. In schöner Harmonie stand mit dieser großartig empfundenen Scene auch die folgende mit Mortimer, welcher der kurze ekstatische Triumph über die gelungene Rache vor-  
 ausgeht. Trotz der erschütlich starken physischen Erschöpfung, welche die Anstrengungen dieser gigantischen Darstellung herbeigeführt hatten, stand dennoch die Wirksamkeit der beiden Schlussszenen hinter jener des vierten Auftritts in Nichts zurück. — Der letzte Act stand zu dem dritten im Verhältnisse. Der empfindsamen Seite der Rolle vermag sich die Darstellerin schlechterdings nicht zu assimiliren: es bleibt dann bei der schönen Recitation, bei äußerlichem Spiele. Die letzten Aufträge an Melvil wurden in einem zu gefasteten, zu unbefangenen Tone gegeben, denn wenn auch Schiller ausdrücklich „ruhige Hoheit“ als Kennzeichen für das Wesen Maria's verlangt, so darf dieselbe doch ergreifend sein durch die Fassung im Schmerze, es muß eben in der Art zu reden Weichheit liegen, was bei der Vortragsweise der Fr. Ziegler nicht zu verspüren war. Bei der Anrede an die Dienerinnen trat wieder die bekannte predigerhafte Manier hervor und nur in einem Augenblicke, nämlich als sich Maria an Hanna wendet und ihr das Tuch übergiebt, klang die Rede wirklich empfunden und aus innerster Seele kommend: ein Beweis, daß die Fähigkeit auch in solchen ergreifenden Momenten wahr und wirklich zu fühlen der Künst-

lerin doch noch nicht ganz abhanden gekommen ist. Am schwächsten war die Beichte. Hier war die Declamation vollständig seelenlos und hohl, auch hatten die Sätze wieder die gleichartigen Ausflänge, die nämlichen, parallelen Betonungen, welche das Spiel häufig so entsetzlich eintönig machen. — Verhältnißmäßig am leidlichsten gelang die Schlussscene (8. und 9. Auftritt), in der sich der Mangel an Vertiefung weniger fühlbar machte, wenn er gleich auch hier thatsächlich vorhanden war. — Wie überall hat auch dieser Darstellung das Publicum prasselnde Beifallsfalben gespendet und die Künstlerin auf alle Weise geehrt. Aber was besagt dieses? Doch nur, daß der Zuschauer naiver genießend sich verhält und daher den Tribut, der von Rechts wegen dem Dichter gehörte, gerne dessen Herold, dem darstellenden Künstler zollt. Ist mag auch das Gefühl der Rücksicht und Gastfreundschaft milder stimmen: genug es sind meistens nicht künstlerische, sondern menschliche Motive, welche zu einer günstigeren Beurtheilung bestimmen. Das macht seinem guten Herzen sicherlich Ehre und ist für den Kritiker oft ein Gegenstand des Neides, denn jener steht sich dabei ungleich besser als dieser. Aber es hat auch eine sehr verhängnißvolle Wirkung. Wären die Künstler und Künstlerinnen nicht die Sklaven ihrer Schwäche, die nach Ehre und Anerkennung geizt, und ließen sie nicht den Applaus im Theater für sich maßgebend sein, maßgebender als alle noch so wohlgemeinten und milden Ausstellungen Berufener: so würden wir nicht so viele durch das Publicum um wahre Künstlerschaft gebrachte Virtuosen, verblichene und gesunkene Gestirne haben, an denen der Kunstfreund mit Wehmuth und Trauer vorüberzieht, wenn er sie in den Tagen ihres Glanzes gekannt!

## Fiesco,

von Friedrich v. Schiller.

Wenn man auf das Sæculum zurückblickt, welches Schiller's Fiesco jetzt nahezu vollendet hat, so könnte man die am 11. Januar 1784 zu Mannheim stattgehabte erste Aufführung dieser Dichtung als eine Prognose für ihre Schicksale anzusehen versucht sein, denn trotz der Berliner Erfolge, die in einer 112maligen Wiederholung des Stückes innerhalb der Zeit vom 8. März 1784 bis 30. December 1785 lagen, hat das deutsche Volk sich doch nur im geringen Grade für diese Schöpfung zu erwärmen vermocht. Der erste an Erfüllung grenzende Eindruck, den das Mannheimer Publicum verspürte, hat sich unbewußt über ganz Deutschland später fortgepflanzt und es bewirkt, daß die Tragödie nur ausnahmsweise auf den deutschen Bühnen wiedererscheint. Schiller schrieb die laue Aufnahme dem Umstande zu, daß die Mannheimer kein römisches Blut in ihren Adern hätten und daher für die republikanische Idee, die in Fiesco eine so hohe Bedeutung gewinnt, sich nicht zu begeistern vermöchten. „Republikanische Freiheit ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name“ — schreibt er am 5. Mai 1784 an seinen nachmaligen Schwager Reinwald und fügt dann hinzu: „Die Mannheimer sagen, das Stück wäre viel zu gelehrt für sie.“ Was von den Mannheimern gesagt wird, könnte ohne Frage auch verallgemeinert auf die Deutschen überhaupt Anwendung finden, denn die Deutschen sind eine ausgesprochen monarchische Nation, und zweifellos liegt thatsächlich in diesem Umstande zu einem Theile die Erklärung für die Sprödigkeit des Publicums gegen Fiesco; zum andern aber muß man sie auch in der vielfach geschnörkelten, erklügelten, gesuchten und sich in gekünstelten Nebengewandungen, Bildern und Figuren bewegenden Diction suchen, die stellenweis mit der metaphysisch spintifirenden,

orakelhaften Redeweise Hebbel's sehr deutliche Verwandtschaft erkennen läßt; ferner auch in dem zahlreichen Scenenwechsel, der eine Aufführung in der vollen Länge des Stückes verbietet; vor Allem aber in der Unsicherheit der Zeichnung des Haupthelden, der fortwährend zwischen republikanischer Entsagung und egoistischer Herrschbegier hin und her schwankt und daher den Zuschauer über sich nicht derart in's Klare kommen läßt, daß von vornherein eine volle Antheilnahme an seinem Geschehe erzeugt würde. Nimmt man hierzu noch die intriguenartige und dabei sehr verwickelte Verschlingung der Fäden, in denen politische und rein menschliche Motive oft in buntem Durcheinander zusammenwirken, so wird man zugeben, daß das Urtheil, „der Fiesco sei zu gelehrt“, in gewissem Sinne genommen noch heute Gültigkeit beanspruchen kann. — An der Mannheimer Darstellung, die von Künstlern ersten Ranges ausgeführt wurde, konnte der Mißerfolg nicht liegen, denn eben dieselben Künstler hatten kurz vorher in den „Räubern“ sich solchen Aufgaben, wie Schiller sie im Fiesco stellte, durchaus gewachsen gezeigt. Eher möchte auch noch nebenher der seltsamen Bühneneinrichtung und Bearbeitung des Fiesco Schuld zu geben sein, denn Schiller hatte sich auf Andringen des Intendanten von Dalberg zu einer wiederholten Umarbeitung seines Stückes verstanden, deren letztes Ergebnis von dem ursprünglich verfaßten Stücke weit abwich, indem nämlich der Held dort nicht fällt, sondern auf der Höhe des Glückes Entsagung übt und damit sich selbst besiegt, nachdem ein Versuch Verriña's, ihm mit dem Schwerte die geraubte Krone vom Haupte zu schlagen, mißlungen ist: ein Ausgang, der eben so sehr der ganzen Veranlagung des Charakters wie auch der Idee des Dramas widerspricht, welche einen Untergang durch die Verführung unbezähmbarer Herrschsucht und politischer Cabale nothwendig erforderte. Die fortwährenden Schwankungen in den Bestrebungen und Neigungen des Helden, die bald in schwärmerischer Begeisterung für das entsagende Freiheitsideal, bald in großmüthiger Edelmüthigkeit dem verhaßtesten Feinde gegenüber, bald in glühendem Verlangen nach der Macht und eitler Ruhmesucht, bald in rührender Liebe zu seiner Gattin, bald in herzloser Hintwegsetzung über die derselben zugefügten Kränkungen sich documentiren und dabei einander fast beständig das Gleichgewicht halten, oder Zug um Zug sich neutralisiren: — diese Schwankungen sind freilich nicht sowohl eine Folge der von Dalberg veranlaßten Bühnenbearbeitung, als vielmehr ein Ergebnis der eigenen Unsicherheit des Dichters über die Ausführung des Helden schon seit dem Beginne seiner dichterischen Conception. Anfangs wollte Schiller die Tugenden

in Fiesco triumphiren lassen, später nach seiner Flucht aus Stuttgart, wurde es ihm klar, daß Fiesco fallen müsse. Das bis auf den fünften Act vollendete, für den ersteren Schluß veranlagte Stück mußte demgemäß umgeändert, dem Charakter des Helden eine tragische Ader eingefügt werden. Daher wurde ihm eine Schuld beigelegt, die früher dominirenden Lichtseiten jedoch nicht im Verhältnisse zu dieser gedämpft: das Mischungsverhältniß von „gut“ und „böse“ wurde ein äquivalentes: ganz natürlich, daß der Zuschauer darob in Verwirrung gerathen mußte und weder rechte Liebe noch auch rechte Abneigung für ihn empfinden konnte. —

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die trübe, trostlose Stimmung, die gerade zu jener Zeit auf dem Dichter am schwersten lastete, als er sich damit abmühte, den Helden ins Tragische zu transponiren, ihm die Gestaltungsfähigkeit beeinträchtigte und daß bei glücklicheren äußeren Verhältnissen eine Figur entstanden wäre, welche uns den tragischen Kampf des bürgerlichen Edelannes gegen die von dem Charakter und der Lage erzeugten Forderungen der Leidenschaft und das allmähliche Obliegen der letzteren in überzeugenderer Deutlichkeit und Motivirung veranschaulicht haben würde. Mehr jedoch als diese materiellen Einflüsse schädeten der Entwicklung des Charakters die wechselnden Dispositionen über sein Schicksal, die wiederholten Umformungen während einer dreimaligen Umarbeitung. — Politische Helden, in denen der berechnende Verstand das rückhaltslos allen starken Impulsen nachgebende Herz unter scharfer polizeilicher Controle hält, in denen das Gemüth seine Rechte oft an den staatsmännischen Kopf abzutreten gezwungen wird, werden überdies niemals im Volke auf Sympathie rechnen dürfen, wenn die Politik die Haupttriebfeder ihrer Handlungen bildet. — Schiller ahnte das bereits, trotz seiner 22 Jahre, mit der dem wahren Dichter eigenen Intuition, indem er diesen Punkt in seiner Vorrede zu der ersten, im Jahre 1783 erschienenen Ausgabe (für die er nebenbei bemerkt 11 Louisd'or Honorar erhielt) ganz leise andeutend berührte: „Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so mußte, dünkt mich, der politische Held in eben dem Grade kein Subject für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintenansetzen muß, um der politische Held zu sein.“ Er sagt dann weiter, daß er daher seiner Fabel nicht das lebendige Gemüth einhauchen konnte. Wohl aber habe er Conflicte zwischen dem Politiker und dem Menschen schildern können. Daß dieselben nicht genügend ergreifen, liegt in dem Mangel an ihrer Vertiefung: es fehlt der Darstellung dieser Seelenbewegungen die überlegene Reife des schaffenden Geistes. Goethe wie

Schiller selber haben das an den Erstlingsdramen des Letzteren in späteren Jahren auszuweisen gehabt. Die Abneigung Schiller's gegen seine eigenen Gebilde der Sturm- und Drangperiode war in späteren Jahren so stark, daß er sogar ihre Aufführung nicht zulassen mochte und sich insbesondere mit Fiesco lange Zeit vergebens abquälte, um ihn in eine bessere Form zu bringen, ihn zu verfeinern, die wilden Ausbrüche der dichterischen Naturkraft aus dem Stücke zu entfernen. — Trotz solcher Erkenntniß seiner Schwächen wird man jedoch jederzeit auch dies Stück als ein unvergängliches Denkmal der titanischen Schöpferkraft des Dichterjünglings verehren und die Energie eines Geistes darin bewundern, der nach Schiller in so jugendlichem Alter Niemand mehr zu solchen Gebilden befähigt hat. — Bei dieser Gelegenheit ist es aber wohl auch nicht unpassend, daran zu erinnern, daß schwerlich ein anderer Dichter von dieser Bedeutung jemals so herbe Bitternisse durch eine Blüthe seines Talentes sich bereitet hat, als Schiller mit seinem Fiesco, der bei seiner Flucht von Stuttgart die Basis seiner Hoffnungen auf die Zukunft bildete und dennoch, als die Entscheidung kam, so gänzlich alle Jugendträume täuschte, daß Schiller in bitterster Noth die Uhr verkaufen und zwei herzbrechende Flehbriefe an Dalberg vergebens schreiben mußte: an Dalberg, auf den er bisher felsenfest gebaut hatte und in dessen Hand er sein ganzes, unsäglich bemitleidenswerthes Geschick gelegt! Wäre nicht in Frau von Wolzogen eine gütige Fee zu Hülfe geeilt, die ihn aus grausamer Noth des Leibes und der Seele errettete: Schiller wäre wahrscheinlich an Fiesco elend zu Grunde gegangen. Es ist bekannt, wie unglücklich schon sein erster Versuch, das Drama bei den Mannheimer Schauspielern einzuführen, ausfiel. Schiller hatte nach seiner Flucht von der Carlsschule bei dem Regisseur des Mannheimer Hoftheaters einen Besuch gemacht und diesem von seinem Drama Kenntniß gegeben. Letzterer lud für den folgenden Nachmittag die hervorragendsten Mitglieder der Bühne zu sich und theilte ihnen mit, daß Schiller sein neuestes Werk ihnen vorzulesen gedenke. Alle waren auf die Dichtung ungemein gespannt, da Schiller durch seine Räuber ihnen eine außerordentliche Verehrung für sein Talent eingeflößt hatte, und hörten mit großer Aufmerksamkeit zu. Allein weder nach dem I. noch nach dem II. Acte zeigte sich ein günstiger Eindruck, und auch während des weiteren Verlaufes des Vortrages blieben die Zeichen einer beifälligen Aufnahme aus, ja die Gesellschaft schien sich sogar in einer peinlichen Unruhe zu befinden, welche die Folge einer gründlichen Enttäuschung war. Einige von den Anwesenden hatten sich schon nach den ersten beiden Acten ver-

stohlen in den Garten geflüchtet, und als von den Zurückgebliebenen Einer ein Völzenschießen vorschlug, während in einer Ruhepause Erfrischungen herumgereicht wurden, fand dieser Gedanke allgemeinen Anklang und bald war nur noch der niedergeschlagene Dichter mit Iffland und seinem Freunde Streicher allein im Zimmer des Gastgebers, der letzteren bestürzt ins Nebenzimmer zog und dort auf sein Gewissen fragte, ob denn dieser Schiller, der Verfasser des Fiesco, die nämliche Person sei, welche die Räuber geschrieben. Als Streicher sich mit einem Schwur für die Identität verbürgte und befremdet nach dem Grunde eines solchen Zweifels fragte, plagte Meyer mit dem Geständniß heraus, daß er den Fiesco für das Schlechteste halte, was er in seinem Leben gehört und daß es unmöglich sei, daß ein Dichter, der die Räuber geschrieben, so Gemeines und Elendes sollte gemacht haben. Vergebens waren die Bemühungen Streicher's, den Regisseur andern Sinnes zu machen. Dieser blieb dabei, daß, wenn Schiller das Stück geschrieben, er sich in den Räubern erschöpft habe und nun nur noch lauter erbärmliches, unsinniges und schwulstiges Zeug leisten könne. Man kann sich unter solchen Umständen die Stimmung des Dichters vorstellen. Schiller war äußerst niedergeschlagen und begab sich zeitig in seine Wohnung zurück, wo er seiner Verstimmung in lauten Klagen über die Cabalen und den Unverstand der Schauspieler Luft machte unter der Hinzufügung, daß er selber Schauspieler werden wolle, wenn man ihm in Mannheim das erwünschte Engagement als Theaterdichter nicht gewähren würde, denn eigentlich könne niemand so gut declamiren, wie er. Meyer hatte sich indeß selber an die Lectüre des Stückes gemacht, dessen Manuscript er sich von Schiller bei dessen Fortgang erbeten hatte, und konnte am andern Morgen versichern, daß dasselbe ein Meisterwerk sei. Der hochtrabende, monotone Vortrag Schiller's, dessen schwäbischer Dialekt diesen Mangel noch verschlimmert hatte, war so ermüdend gewesen, daß alle darunter gelitten und einen vollkommen unrichtigen Begriff von dem Stück gewonnen hatten. — So berichtet Streicher, der treue Begleiter Schiller's auf dessen Irrfahrten, der auch dieser Vorlesung mit beigewohnt hatte.

Nachdem Meyer sich für das Stück erklärt hatte und auch die andern Schauspieler erkannten, daß ihr Urtheil durch die ungünstigen Umstände getrübt worden war, wurde beschlossen, die Dichtung zur Aufführung zu empfehlen. Es ist jedoch bekannt, daß Dalberg das Stück ablehnte und eine Umarbeitung verlangte, die denn auch vorgenommen wurde. Iffland, dem das veränderte Manuscript



zur Prüfung überwiesen worden war, hatte dasselbe zwar nicht für acceptabel erklärt, aber dennoch eine Bemerkung hinzugefügt, daß, obwohl das Stück für das Theater noch einiges zu wünschen übrig lasse, auch der Schluß nicht die gehörige Wirkung zu versprechen scheine, dennoch an Schönheit und Wahrheit der Dichtung von so ausgezeichneteter Größe sei, daß die Intendanz hiermit ersucht werde, dem Verfasser als Beweis der Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste eine Gratification verabsolgen zu lassen. Streicher führt an, Iffland habe acht Louis'dor vorgeschlagen. Es kommt jedoch auf die Genauigkeit dieser Angabe wenig an, da dem Antrage nicht entsprochen wurde. Schiller, obwohl damals bereits in ärgster Gelbcalamität, mußte mit leerer Tasche abziehen. — Die Kritik, die Iffland über „Fiesco“ in seiner zweiten Bearbeitung für den Intendanten zu verfassen beauftragt wurde, ist noch vorhanden und in Koffka's trefflicher Darstellung der classischen Periode der Mannheimer Bühne abgedruckt. Sie wird, da sie viel Seltsames enthält, denjenigen Lesern, welchen jenes Buch nicht zur Hand ist, gewiß nicht unwillkommen sein und mag daher nachstehend im Wortlaute Platz finden. Sie wurde in der Sitzung des Theaterausschusses vom 27. November 1782 verlesen: „der Verfasser der Räuber hat in seinem Fiesco mehr als jemals Shakespeare's Fehler nachgeahmt. Das Stück hat indeß auch Schönheiten, die allerdings des Verfassers würdig sind. Allein das Sujet selbst ist nicht theatralisch und die Charaktere auf zu feine Schrauben gesetzt. Das darinnen angebrachte Spectakel folgt nicht aus der Sache, ist für das Theater sehr beunruhigend, für das Auge nicht unterhaltend genug und zieht gleichwol des Zuschauers Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab. Ohne mich in das Detail einzulassen, will ich sagen, der Dichter läßt seine Personen selbst zu viel von ihrem Charakter reden. Es mißfällt mir, daß die Gräfin Julia gemein ist, wo sie stolz sein will. Sie prahlt mit ihren Kleidern und Schmuck gegen die Gräfin von Lavagna, deren Reichthum im Stück selbst dem Reichthum der Doria an die Seite gesetzt wird und geht zuletzt von dieser Scene weg, nachdem sie jene ein armes Thier genannt hat. Auch deucht mich, daß Fiesco, dem die Herzen, das Vermögen und die Waffen aller Republikaner zu Gebote standen, daß dieser den langsamen Weg des schleichenen Betruges in dem Alter, wo Muth und Stolz so fürchterlich gegen Unterdrückung gähren, nicht gewählt haben würde. Bis in den dritten Akt ist der eifrige Republikaner voll Subtilitäten gegen feste Männer, bald darauf entschließt er sich Tyrann zu werden. Die Scenen mit dem Mohren sind durchaus zu lang.

In einer dieser Scenen geht Fiesco mit dem Gelde um, wie ein armer Mann, der unermuthet das große Loos gewinnt. Die Plünderung des Leichnams von einem sanften Frauenzimmer ist widrig. Der Senatoren sind so viele, daß es fast jedem Theater unmöglich fallen muß, sie ohne Lächerlichkeiten zu besetzen. Die Sprache ist aus allen Jahrhunderten zusammengenommen. Aber aller dieser Fehler ungeachtet: wie viel Stücke haben wir, welche Scenen enthalten als diese hier, wo Verrina seine Tochter entehrt findet, wo das Volk zu Fiesco eindringt und dann Fiesco's Monolog darauf folgt? Wo Doria mit seinem Neffen spricht, wo der Mohr den Fiesco erstechen will? der ganze Mohr überhaupt? Ist es also nicht eine ehrenvolle Verbindlichkeit, durch jede mögliche Unterstützung den billigen Erwartungen eines solchen Mannes zu entsprechen? der ungeachtet seiner einzigen Verdienste die angegebenen Fehler zu verändern sich willig erboten hat? der wie bei Abänderung der Räuber vielleicht neue Schönheiten hinzugethan und durch die Unannehmlichkeit solcher Abänderungen das fleißiger studirt hätte, was auf der Bühne Wirkung thut? die nicht glücklichen häuslichen Umstände des Verfassers verdienen von jeder Bühne für sein Werk wenigstens den Preis, welchen man mittelmäßigen Originalien oder gewöhnlichen Umarbeitungen alltäglicher Stücke aus Mangel der brauchbaren zuzuerkennen sich oft genöthigt sieht." Man wird, wie ich glaube, zugeben, daß dieses Gutachten ein äußerst ungenügendes gewesen ist, denn es klammert sich an Nebendinge, die mehr vom Standpunkte des subjectiven Geseliebens erörtert werden, als von dem irgend eines ästhetischen Gesetzes und es läßt darüber das Große und Wesentliche außer Acht. Von der Composition der Handlung, der dramatischen Entwicklung und Weiterführung derselben, ihrer tragischen Verknüpfung, den Charakteren und ihrer psychologischen Folgerichtigkeit, von der sittlichen Idee, die dem Ganzen als Zielpunkt gebient hat, weiß der Beurtheiler gar nichts zu sagen. Nur die Wankelmüthigkeit des Helben hat er richtig erfaßt. Aus der Bemerkung über Fiesco's Verfahren mit dem Gelde geht aber eine so grenzenlose Unfähigkeit, den Charakter Fiesco's richtig zu begreifen, hervor, daß man erstaunen und erschrecken muß über die Launenhaftigkeit des Schicksals, welches einem so wenig berufenen Richter eine so verantwortliche Function übertrug. Isfland fehlte es offenbar an der wissenschaftlichen Richtschnur für die Beurtheilung eines Kunstwerkes, denn sonst hätte er doch nicht gar so leicht und trivial sich äußern können. Schon der Beginn mit der Exemplification auf die Fehler des Shakespeare ohne nähere Begründung erregt Kopfschütteln, und wenn er von dem Spectatel spricht, weiß man

vollends nicht, was er meint. Es ist schwer etwas Unzulänglicheres über eine so sehr des Richters Horizont übersteigende Sache zu Tage zu fördern, denn die allgemeinen Lobeserhebungen sind auch nicht mehr werth, als die kleinlichen Mäfeleien. Wie beschämt mußte sich Iffland wol fühlen, als Schiller fünf Vierteljahre später selber eine Commentation zu seinem Stücke schrieb, die auf besondern Wunsch des Intendanten auf dem Theaterzettel zum Abdruck gelangte und folgendermaßen lautete:

„Eigentlich sollte das Tableau für den Dichter enden und er selbst die Entscheidung hinter dem Vorhang erwarten. Es ist auch jetzt meine Absicht nicht, das Urtheil der Zuschauer für meine Manier zu bestechen und der Faden des Trauerspiels liegt nicht sehr versteckt — dennoch setze ich einen zu großen Werth in die Aufmerksamkeit meines Publicums, als daß ich ihm nicht auch die wenigen Augenblicke sollte zu retten suchen, die darauf gehen würden, bis es ihn fände.

Fiesco ist der große Punkt dieses Stückes, gegen welchen sich alle darin spielende Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem Weltmeere, hinsenten — Fiesco, von dem ich vorläufig nichts Empfehlenderes weiß, als daß ihn J. A. Rousseau im Herzen trug — Fiesco, ein großer, fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen, epikurischen Müßigganges in stiller geräuschloser Dunkelheit gleich dem gebährenden Geist aus dem Chaos einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, währenddessen Riesenpläne und wüthente Wünsche in seinem brennenden Busen gähren — Fiesco, der lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife, vollendete Werk vor erstaunende Augen stellt, und wie ein gelassener Zuschauer dasteht, wenn die Räder der großen Maschine dem gewünschten Ziele unfehlbar entgegenlaufen — Fiesco, der nichts fürchtet, als Seinesgleichen zu finden, der stolzer darauf ist, sein eigenes Herz zu besiegen als einen furchtbaren Staat\*) — Fiesco, der zuletzt den verführerischen, schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbstüberwindung hinwegwirft und immer höhere Wollust darin findet, der glücklichste Bürger als der Fürst seines Volkes zu sein.

Man erwartet vielleicht, daß ich die Freiheiten rechtfertige, die ich mir in diesem umgeformten gegen die historische Wahrheit, ja

---

\*) Dies war bekanntlich die unglückselige Aenderung, die Schiller auf Anbringen Anderer vorgenommen hatte, indem er Fiesco verzichtet ließ.

gegen meine erste Darstellung selbst erlaube. — Nach jener sowohl als nach dieser arbeitet der Graf auf den Umsturz der Republik, in beiden kommt er in der Verschwörung um. Mit der Historie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht sein Geschichtschreiber, und eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bemerkte, wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf. Der Genuesser Fiesco sollte zu meinem Fiesco nichts als den Namen und die Maske hergeben. Das Uebrige mochte er behalten. Ist es denn meine Schuld, wenn er weniger edel dachte, — wenn er unglücklich war? Müssen meine Zuschauer diese verdrießliche Wendung entgelten? Mein Fiesco ist allerdings nur unterschoben, doch was bekümmert mich das, wenn er nur größer ist als der wahre? Wenn mein Publicum nur Geschmack an ihm findet? Warum ich aber jetzt meiner eigenen ersten Schilderung widerspreche, die den Grafen durch seine Herrschsucht umkommen läßt, ist eine andre Frage. Es mag nun sein, daß ich zur Zeit, wo ich jenen entwarf, gewissenhafter oder verzagter gewesen. Vielleicht aber auch, daß ich für den ruhigen Leser, der den verworrensten Faden mit Bedacht auseinander löst, mit Fleiß anderes dichten wollte, als für den hingerissenen Hörer, der augenblicklich genießen muß — und reizender ist es nun doch, mit einem großen Manne in die Wette zu laufen, als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen\*).

Ueber die moralische Beziehung dieses Stücks wird wohl Niemand zweifelhaft sein. Wenn es zum Unglück der Menschheit so gemein und alltäglich ist, daß so oft unsre göttlichsten Triebe, daß unsre besten Reime zum Großen und Guten unter dem Druck des bürgerlichen Lebens begraben werden, wenn Kleingeisterei und Mode der Natur kühnen Umriß beschneiden, — wenn tausend lächerliche Convenienzen am großen Tempel der Gottheit herumkünsteln — so kann dasjenige Schauspiel nicht zwecklos sein, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält, das den sterbenden Funken des Heldennuthes belebend wieder emporflammt — das uns aus dem engen, dumpfen Kreise unsers alltäglichen Lebens in eine höhere

---

\*) Schiller hat hier offenbar keine triftigen Gründe finden können, weil er andernfalls hätte indiscret sein und seine Plagegeister nennen müssen, die ihn dazu bestimmten, die ursprüngliche völlig correct tragische Conception des Geschicks seines Helden in eine verwässert moralisirende, à la Iffland, umzugestalten. Denn nicht von dem Grade des Reizes hängt die dramatische Gestaltung eines Helbengeschicks ab, sondern von der ästhetischen Nothwendigkeit, bedingt durch den Stoff und die einzelnen Actionen. Diese aber weist hier auf den Untergang hin.

Sphäre rückt. Dieses Schauspiel ist, hoffe ich, Fiesco's Verschörung.

Heilig und feierlich war immer der stille, der große Augenblick in dem Schauspielhaus, wo die Herzen so vieler Hunderte, wie auf den allmächtigen Schlag einer magischen Ruthe nach der Fantasie eines Dichters beben — wo herausgerissen aus allen Masken und Winkeln der natürliche Mensch mit offenen Sinnen horcht — wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe, und nach meinem Gefallen, einem Ball gleich dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann — und es ist Hochverrath an dem Genius, — Hochverrath an der Menschheit, diesen glücklichen Augenblick zu versäumen, wo so Vieles für das Herz kann verloren oder gewonnen werden. — Wenn jeder von uns zum Besten des Vaterlands diejenige Krone hinwegwerfen lernt, die er fähig ist zu erringen, so ist die Moral des Fiesco die größte des Lebens.

Weniger konnt' ich einem Publicum nicht sagen, das durch die günstigste Aufnahme meiner Räuber meine Leidenschaft für die Bühne belebte und dem alle meine künftigen dramatischen Producte gewidmet sind.

Schiller."

Man sieht, es kam Schiller in seiner Bearbeitung auf die Vertheidigung des moralisirenden Effectes an. Da die ganze Schöpfungsweise Schiller's in den Räubern wie in den späteren Dichtungen auf nichts weniger denn auf solche Wirkungen hinstrebt und es geradezu dem Genius des Dichters Gewalt anthun hieße, wenn man derlei daraus herleiten wollte, so ergiebt sich schon hieraus, daß die obige Motivirung nicht dem innersten Drange des Verfassers entsprechen konnte. Sie ist überdies auch sehr einseitig. Denn wenn es die höchste Aufgabe des Dichters ist, durch Edelmuth und Selbstbeschränkung seiner Helden Racheiferung anzuregen, so würde die Tragödie auf eine sehr niedrige Stufe zu setzen, Iffland aber als der größte Dichter der Nation zu preisen sein. Es ist begreiflich, daß die Mannheimer, die etwas Aehnliches wie die Räuber erwartet hatten und große Seelenprocesse in tragischem Austrage sich vollenden zu sehen hofften, bei dem moralisirenden Schlusse sich enttäuscht fühlten und dadurch wie auch durch die in der That äußerst gesuchte und speculativ angelegte Diction in einiges Mißvergnügen versetzt wurden. Wenn einzelne Scenen auch allgemeinen Beifall fanden, so blieb doch der Gesamteffect ein sehr fragwürdiger. Außerlich spricht sich dies in dem Umstande aus, daß das Stück nur noch zwei Mal gegeben wurde und dann 28 Jahre lang ruhte.

Die Aufführung dieses Trauerspiels gehört freilich zu den an-

strengendsten und riskantesten und dabei doch nicht sehr dankbaren Aufgaben der Darstellungskunst, einmal wegen der Umfänglichkeit und Leidenschaftlichkeit der Rollen, der vielen Wechsel der Scene, der Schwierigkeiten in der Herstellung eines präcisen Zusammenspiels, dann aber auch, weil ein zahlreiches Personal zur Besetzung nothwendig ist, das keineswegs aus untergeordneten Kräften completirt werden darf; endlich, weil zwei weibliche Gestalten darin vorkommen, für die selbst größere Bühnen selten eine, geschweige denn zwei völlig geeignete Vertreterinnen zu besitzen pflegen. — Es ist für Schauspieler wie Beurtheiler außerordentlich förderlich, daß der Dichter seine Figuren mit zwar knappen, aber für die Orientirung völlig ausreichenden Charakteristiken versehen und damit feste Bahnen vorgezeichnet hat. — Leonore, Fiesco's Gemahlin, soll nach denselben eine Dame von achtzehn Jahren, blaß und schwächlich, fein und empfindsam sein. Sehr anziehend, aber weniger blendend, in ihren Zügen schwärmerische Melancholie tragend, scheint sie der duftenden, still beschidenen Mai-blume zu gleichen, die in lauschiger Waldeinsamkeit ihre köstlichen Gaben spendet, wenn in lauer Sommernacht ein neckischer Zephyr sie umkost. — Wer ein vollkommenes Abbild dieser zarten poesievollen Elfen Gestalt auf der Bühne verlangt, wird wahrlich die Reiseausdauer des Herrn Urian besitzen müssen, um auf einer deutschen Bühne sein Ideal zu finden. Zu Schiller's Zeit soll es eine Schauspielerin in Mannheim gegeben haben, die seinen Wünschen zu entsprechen vermochte. Sie hieß Caroline Ziegler und war wirklich noch eine in der ersten Blüthe der reiferen Jugend stehende Künstlerin, die Talent und Anmuth in sich vereinigte. Ob es heute noch eine giebt? Ich weiß es nicht, möchte aber daran zweifeln, da Damen, welche solchen Aufgaben gewachsen sind, heute in der Regel weit über jene Altersgrenze hinausgerückt zu sein pflegen, in der es ihnen ohne eine allzu starke Verletzung der Illusion möglich ist, achtzehnjährige Mimosen mit der dazu erforderlichen reizvollen Anmuth der Unschuld zu spielen. — Und reizvolle, natürliche Anmuth ist es vor Allem, was der Zuschauer von der Gemahlin Fiesco's erwarten darf. Sie hat eine schöne Stellung im Drama: sie vertritt dem Manne gegenüber, den es in das bewegte Leben hinauszieht, und der einer Welt bedarf, um seine Brust zu erfüllen, die Rechte des liebenden, in sich gefehrten, in seiner Liebe sich glücklich fühlenden Weibes und zeigt in ihrem Verhältnisse zu Fiesco mit trefflichen Zügen, wie das Weib, wie der Mann liebt (Schiller's Fiesco; erläutert von L. Eckardt). Gleich Leonore im Tasso besitzt sie einen schwächlichen Körper; einem solchen entspricht eine zart organisirte Seele. Daß sie ein mit allen Tugenden und

sanfteren Reizen echter Weiblichkeit geschmücktes Wesen ist, beweist Burgognino's aufopferungsfähige Liebe, die abgenöthigte Verehrung eines Calcagno, die Wuth des Tugendverächters Sacco, die Liebe eines Mannes wie Fiesco. Sie ist edel, sehnüchlich und zu treuer Hingebung gestimmt: eine Natur, ganz dazu geschaffen, dem Manne die düstern Sorgen von der Seele hinweg zu kosen, ihn mit stillem Glück zu umgeben. Wo findet man Schauspielerinnen, die mit dem Reiz der Jugend und einem angemessenen Außern ausgestattet Natur und Gemüth genug besitzen, um uns ein Bild so lieblicher Weiblichkeit durch Kunstschönheit veredelt zu bieten? Künstlerinnen in jungen Jahren sind in der Regel den künstlerischen Schwierigkeiten der Rolle nicht gewachsen, wenn sie wirklich Gemüth und natürliche Anmuth besitzen, und wenn die künstlerische Reife eingetreten ist, fehlt es wiederum sehr häufig an dem Blüthenstaube der Poesie und der Frische des Spiels, denn der Zauber einer reizvollen still-bescheidenen, sinnigen Frauennatur läßt sich selbst durch die geschickteste Routine nicht künstlich ersetzen, wenn er nicht mehr in seiner natürlichen Lieblichkeit vorhanden ist. Mir ist, trotz einiger Erfahrung, es nicht vergönnt gewesen, eine Schauspielerin kennen zu lernen, welche das Vertrauen erweckt hätte, allen jenen Eigenschaften völlig gerecht werden zu können. Man möge doch nicht einwenden, daß der Anspruch an das Außere und die Jugend zu weit gehe. Freilich, wenn er so sehr auf die Spitze getrieben würde, daß es nur achtzehnjährigen Schauspielerinnen gestattet sein solle, die Gräfin zu spielen, wäre jedermann berechtigt, die Achseln zu zucken. Aber so abstruse Prätensionen wird kein Verständiger unterstellen. Was ich und jeder mit Schönheitsinn ausgestattete Zuschauer aber mit Fug und Recht verlangen darf, ist, daß die Schauspielerin, mag sie nun 18 oder 28 Jahre alt sein, nicht die Jugendlichkeit und Frische in ihrem Wesen, in ihrem Empfinden und Gebahren eingebüßt habe und daß sie auch in ihrer Figur, in ihren Formen und in ihrer Physiognomie den Eindruck einer zarten, anmuthigen Frauengestalt erwecke. — Directoren, deren Damenflor aus lauter pensionsfähigen, altgedienten Veteranen besteht, pflegen sehr oft auf die Franzosen zu exemplificiren, bei denen Niemand auf das Alter der Schauspielerinnen sehe, und tabeln es als eine Unsitte der ungalanten deutschen Bären, wenn diese auf der Bühne auch ihren Gesichtssinn an weiblicher Jugend und Anmuth zu erfreuen wünschen. Ja, es soll nur erst die Jugendlichkeit, Grazie und Verbe der Franzöfinnen auf deren deutsche Schwestern in Apoll übergehen, so wird auch die Phantasie des Zuschauers sich mehr vergeistigen und von der groben Sinnlichkeit zu emancipiren im Stande sein. —

Uebrigens ist aber die Schauspielkunst eine Kunst, welche auf die Sinne und zwar nicht bloß auf die feinen, sondern auch auf die groben wirken soll und mit letzteren ebenso sehr genossen werden will als mit den ersteren. Es wäre also ein Nonsens, dem Zuschauer anzufinnen, daß er seine Phantasie die Mängel der Wirklichkeit, die jedem sofort in's Auge fallen und sich energisch fühlbar machen, übertünchen und ersetzen lassen solle. Daher darf man den Gewaltigen der breitternen Welt zurufen: sorget doch für hübsche und anziehende Schauspielerinnen, wenn ihr verlangt, daß Eure Tempel sich mit Andächtigen füllen sollen; zahlet gute Lagen und gebt euch Mühe, Talente heranzubilden. Dann wird man auch in Stücken, wie dem Fiesco, Freude an den weiblichen Rollen finden statt zum Spotte sich herausgefordert zu fühlen, indem man eine Heroinegestalt mit Zügen von lapidarer Massigkeit die Gräfin Leonore spielen sieht. — Die Julia Imperiali charakterisirt Schiller also: Dame von 25 Jahren, groß und voll. Stolge Coquette; Schönheit verborben durch Bizarrie. Blendend und nicht gefallend. Im Gesicht ein böser, moquanten Charakter. Im Sticke selbst wird sie die berühmteste Coquette Genua's genannt. — Wenn eine Dame von solchem Raffinement und von so üblem Ruf der Gräfin von Ravagna gefährlich werden soll, so müssen wir, die Zuschauer, um dies zu begreifen und zu glauben, in ihrem Wesen die Begründung dafür finden. Wir müssen in ihr die schillernde Schlangennatur mit dem schönen verführerischen Aeußern, mit dem fascinirenden, bannenden Feuer ihres Geistes erkennen, wir müssen eine vollendete Circe in ihr finden, die selbst in ihrem erheuchelten Zorn berückend und gefährlich bleibt. Eine kalte, stolze Schönheit bleibt immer doch eine Schönheit, natürlich nicht nur im physischen, sondern auch im geistigen Sinne, d. h. sie imponirt und fesselt selbst dann, wenn sie erkältend, zusammenziehend, abstoßend für Unbetheiligte erscheint. Das ist ja eben das Verderbenbringende solcher Sirenencharaktere, daß sie mit ihrem Wesen selbst dann noch ihre Opfer durch sinnbethörenden Zauber zu verstricken wissen, wenn sie sich schon zum Sprunge anschicken, um sie zu vernichten. In's Schauspielersche übertragen und auf die Imperiali angewendet heißt das, daß die Gräfin selbst in ihrem fingirten Zorn auf Fiesco, in ihrem gereizten und verbissenen Zwiegespräch mit Leonore die feine Kunst einer eleganten Conversation, fürstlicher Noblesse, höfischer Geschlossenheit üben muß, sie soll Dolche mit dem bezauberndsten Rätseln von der Welt reden, sie soll bei ihren Stichen, mit denen sie die Gräfin von Ravagna tief in die Seele hinein verumbet, mit höhnisch geträufelter Lippe den lebenswürdigsten, artigsten Ton gleichgültiger Tändelei anwenden, den wohl ab und zu ein unheimlicher Blick



ihrer wild-leidenschaftlichen Inneren stört, der aber zum Grundcharakter frivolste Nachlässigkeit haben muß. Die Rolle gehört in das vornehme Conversationsfach und wird von jenen Schauspielerinnen am richtigsten gegeben werden, die in französischen Sitten- (oder Unsitten-) Dramen jene gefährlichen Damen der Lebewelt zu geben gewohnt sind, welche den Beruf einer Helena schon in der Wiege empfangen zu haben scheinen, um wie die Voreley oder das zauberische Meerweib die Sterblichen ins Verderben hinunter zu ziehen. Wie oft aber wird diese glitzernde Sirenengestalt vergriffen! Die meisten Schauspielerinnen halten sie wie eine Medea grollend, ägend und mit gährendem Haß erfüllt, rachsüchtig und kaum im Stande, ihre Leidenschaft zu beherrschen. Eine solche abscheuliche Megäre sollte dem eleganten, prunzliebenden Fiesco auch nur scheinbar gefährlich werden können? Niemand in Genua hätte dies geglaubt und der fein angesponnene Plan wäre zerronnen. Auch die Künstlerin, die ich zuletzt als Imperiali sah, eine kluge und scharfsinnige Dame, versiel in diesen Fehler, denn sie wendete einen viel zu pathetischen, schweren und massigen Ton, viel zu tiefe Klangfarbe und ein zu starkes Portament an. Daher kam es denn, daß ihre Imperiali wie eine Elisabeth im Kronrathe, wie eine Pompadour vor ihren Schranzen, nicht jedoch wie die geschmeidige, schillernde, gleißnerische, verführerische und gefürchtete Buhlerin erschien. Egarbt charakterisirt dieses gefährliche Weib, dessen unheimliche, gluthvolle Sinnlichkeit in der Liebe beinahe etwas Dämonisches besitzt, als eine meisterhafte Kofette, die in der Verstellungskunst und in allen weiblichen Ränken eine Virtuosa war. Während Fiesco Liebe heuchelt, sucht sie die ihre zu verstecken. Ihre Liebe ist aber keine himmlische, sondern eine irdische, die letzte Tugend verzehrende Leidenschaft. „Man möchte zuweilen mit Fiesco fragen: Hat so viel Hölle in einer Frauenseele Platz?“ Ebenso leidenschaftlich und niedrig, wie sie in der Liebe ist, ebenso maßlos ist sie in ihrer Wuth und Rachsucht, und daher öffnen sich dann auch im IV. Acte alle vulcanischen Schlände ihres wilden Hasses, nachdem sie erkannt, welch' eine Züchtigung ihr bereitet worden ist. Hier mag immerhin das Unheimliche, Dämonische, Medeenhafte rücksichtslos alle Schranken der Selbstbeherrschung niederwerfen und sich wie ein verheerender Lavaström ergießen. Bei historisch-pathetischem Schwunge und genügender Energie des Affectes wird jede tüchtige Künstlerin hier Bedeutendes zu leisten Gelegenheit finden und das Publicum fortreißen.

Eine der interessantesten Aufgaben dieser Tragödie ist der Mohr Muley Hassan, von jeher ein gesuchtes Virtuosenstück der Darsteller von Intrigants und Charakterrollen. Theodor Röttcher, der

berühmte Physiolog der Schauspielkunst und Altmeister der neueren deutschen Theaterkritik, hat in seiner bei Rümpler erschienenen Sammlung von Charakteranalysen einiger Gestalten aus Schiller's, Goethe's und Lessing's Dramen (Hannover 1869), einem Buche, das nebenbei bemerkt jeder nur einigermaßen mit Schulbildung versehene Bühnenkünstler besitzen sollte — eine treffliche Entwicklung dieser Rolle gegeben und kennzeichnet darin die Gestalt des Mohren als eine solche, in welcher das Böse ausschließlich dominirt. Hassan kennt keinen andern Gott als den Vortheil; er dient dem, bei welchem der meiste Gewinn zu hoffen ist, ganz unbefümmert um das Ergebnis, welches durch seine Handlungen herbeigeführt wird. Verschlagen, listig und kühn in der Ausführung der ihm gestellten Aufgabe, fragt er niemals nach dem Rechte, nach der Sittlichkeit derselben. Schmutzige Gewinnsucht ist seine Triebfeder; da er Gesetz und Recht mit der cynischen Freiheit eines Bösewichtes verachtet, so ist er jeden Augenblick gefaßt, dabei sein Leben einzubüßen, das für ihn ohnehin keinen andern Werth hat, als jenen des Augenblicksgenusses, der durch Geld erkauft werden kann: eine durch und durch verworfene Natur, deren Abscheulichkeit nur durch die diabolische Ironie, von der Hassan beherrscht wird, durch seinen Galgenhumor, so weit gedämpft wird, daß der Zuschauer mit einem gewissen Grade von unheimlichem Vergnügen sich für ihn interessirt. Sehr treffend bemerkt Rötischer, daß die ungenirte Manier, in der Muley Hassan sich zum Werkzeug aller möglichen Ränke und Nichtswürdigkeiten macht, etwas Naives habe. In der That liegt ein unverkennbarer Zug von kaustischer Komik in der eifrigen Geschäftigkeit und der boshaften Beßissenheit, mit der er seines Herrn Pläne fördert, als handle es sich um die rechtschaffensten Dinge von der Welt. Der cynische Pflichtteiler, die raslose Findigkeit und Anstelligkeit in seinen Vübereien hat etwas von der lächerlichen Uebertriebenheit, mit der alle kriechenden Latariennaturen sich in der Gunst ihrer Herren festzusetzen bemüht sind, und würde rein komisch wirken, wenn nicht dieser Pfußl von Verderbtheit, in den der Zuschauer beständig dabei blickt, abschreckte. Wie schon bemerkt wurde, ist jedoch momentan der ausgesprochen und stark hervortretende Zug von diabolischer Humoristik so kräftig, daß er den zugleich in das Vergnügen des Zuschauers sich mischenden Abscheu, das Entsetzen vor diesem Unhold nicht zum völligen Bewußtsein des Letzteren gelangen läßt; er übertönt und betäubt diesen moralischen Effect und erst am Schlusse, wo der Cynismus des Mohren grauenvoll wird und sich in's Ungeheuerliche versteigt, packt den Zuschauer die Empfindung des Abscheues mit ganzer Macht, so daß er sich förmlich er-

leichtert fühlt, sobald er weiß, daß diese scheußliche Creatur unschädlich gemacht wird. — Für die Darstellung des Mohren ergiebt sich als Grundzug ein hämischer, zähnefletschender Ton, in dem sich das unbändige grinsende Vergnügen an dem Bösen auszudrücken hat. Es liegt entschieden eine Abart des Mephistophelischen in ihm, nur daß sie durch cynischen Humor in eine niedrige Sphäre herabgedrückt ist; Mephistopheles ist der abstracte Bösewicht, der metaphysische Teufel, Muleh Hassan ein sehr concreter, vermenschlichter Teufel, der noch an Realität durch seine Racenmerkmale gewinnt, denn er ist Afrikaner von Geblüt; ein Zug von thierischer Wildheit, wie er den Negern an der Westküste von Afrika eigen sein soll, lauernde Tücke und fagenartige Gelenkigkeit, bis zur Grausamkeit sich steigernde Gefühllosigkeit, listige Verschlagenheit und Bestialität, mit der sich aber auch die Furcht vor offenen Gewaltacten paart — alle diese spezifischen Charaktereigenthümlichkeiten der schwarzen Race kennzeichnen auch ihn als einen echten Sohn der heißen Zone. Seine Bewegungen müssen daher stets elastisch, geschmeibig, wenn auch bizarr und regellos, seine Attituden lauernd, sprungbereit und hinhorchend, dabei slavisch-unterwürfig sein. Oft steht er halb vorgebeugt, die Hände unruhig und lose herabhängen lassend, in den Ellenbogen ein wenig gebeugt, mit vorgeneigtem Oberkörper und einen Fuß ebenfalls gebeugt vorsehend, den andern rückwärts gesetzt, wie zum Fortstürmen bereit auf den Fußspitzen und rapportirt Fiesco über seine Thaten; im nächsten Moment schon stürzt er wie ein gescheuchtes Thier in breit gespreizten Schritten und mit krummen Knien fort, um dann ebenso schnell wieder vor Fiesco zu erscheinen und in derselben sprungbereiten Stellung Befehle zu empfangen oder zu melden, was er gesehen. Sein ganzes Wesen, insoweit es sich in seinen Bewegungen und Geberden ausdrückt, ist scheu, hastig und spähend wie das eines Thieres der Wildniß, welches in jedem Momente auf die Gefahr gefaßt ist und heimlich derselben zu entfliehen sich bereit hält. — Auch sein Redetempo entspricht diesem Wesen. Er spricht stoßweise in rapider Hast, gedämpft und mit einem Ausdrücke, als fürchte er stets den Hörer. Wo er über einen gelungenen Anschlag triumphirt, kann sein Ton auch aus dem grinsenden Behagen in den der lauten Schadenfreude übergehen und wirklich burlesk werden, denn in diesen Momenten kommt die rohe Natur am stärksten zum Vorschein.

Ein genialer Darsteller freilich wird diese Grundlinien der Darstellung mit mannigfachen Variirungen und Modulationen des Tones — seiner Farbe wie auch seiner Stärke — mit Nuancen der Geberdensprache, mit lebendigem Wechsel des Mienenspiels zur originellen

Gestaltung dieses Charakters benutzen und auf diese Weise ein Gemälde liefern, das bei aller Strenge in dem Festhalten der Hauptzüge sich doch von der schablonenmäßigen Nachahmung derselben fern hält. Ist es doch das Vorrecht des selbständig schaffenden Künstlers, sich seine Aufgabe individuell zurecht zu legen, sie mit eigener Findigkeit und Phantasie zu lösen und damit ein Kunstwerk zu liefern, das zwar unproductiv, aber dennoch auch originell und von überraschender Neuheit ist. Für solche Künstler wird Muley Hassan stets eine der reichsten Fundgruben ihres Genius sein. —

---

## Kabale und Liebe.

Von Friedrich v. Schiller.

Wenn man die geschnörkelte Sprache im Fiesco mit jener in Kabale und Liebe vergleicht und dabei in Erwägung zieht, daß die Entstehungszeiten beider Stücke so nahe bei einander liegen, um sie beinahe als Zwillingsgeburten bezeichnen zu können, so muß man staunen über den Unterschied, der sich in Bezug auf die Form in beiden so augenfällig erkennbar macht, daß man jedes Stück in eine andere Entwicklungsphase zu verlegen geneigt sein möchte. Schiller hatte schon während seiner durch den Ungehorsam gegen des Herzogs Verbot erwirkten Haft in Stuttgart den Plan zur „Louise Millerin“ concipirt, ihn dann aber mit Rücksicht auf die Nothwendigkeit, den Fiesco zu beenden, um damit die erhoffte Unterlage für sein weiteres Fortkommen zu gewinnen, beiseite gelegt. Erst einige Monate später, im Spätherbst 1782, als er in Sachsenhausen verzweifelt vor Anker lag und die Welt wie eine Atlaslast auf seine verwundete und enttäuschte Seele drückte, ging er in der trübsten Stimmung, die einem Dichter beschieden sein kann, an die Ausführung seiner Arbeit, die merkwürdigerweise so rasch fortschritt, daß er in 14 Tagen bereits mehr als einen Act zu Stande gebracht hatte. Man kann sich diese überraschende Thatsache nicht anders erklären, als damit, daß die außergewöhnlich erregte Seelenthätigkeit, in welche der Dichter durch sein Mißgeschick versetzt worden war, höher gestimmte und vollere Accorde der Seele, ein reineres, einfacheres Schmerzempfinden und damit auch eine hehre, geläuterte Sprache erzeugte, wie es bei sensiblen, feinorganisirten Naturen ja auch auf anderem Felde, als dem der Poesie einzutreten pflegt.

Sein Freund Streicher, der treue aufopfernde Genosse

seiner Leiden, erzählt uns, daß Schiller, auf der Sachsenhaufener Mainbrücke stehend, wie abwesend hinabgeschaut habe in den Fluß, darüber sinnend, „ob dieses Wasser oder seine Leiden das Tiefste wären,“ wie Schiller die Milford sprechen läßt. In einer solchen Stimmung, in der die Seele sich von dem Irdischen loszureißen trachtet, in der Himmel und Erde in ihr mit einander im gigantischen Ringkämpfe liegen, leiht die tröstende Muse der gequälten Brust wohl zuweilen überirdische Harmonien, wie Tasso sagt: „Und wenn der Mensch in seiner Dual verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen was ich leide!“

Wenn man will, kann man in dem Umstande, daß Schiller's Louise, obwohl unter den schmerzlichsten Seelenleiden empfangen und geboren, doch eine weit größere Gewähr der Unvergänglichkeit durch eben dieses Leiden empfangen hat, ein höheres Walten des Weltgeistes erblicken. Jedenfalls wird, wenn Fiesco vielleicht jemals aus der Reihe der Schöpfungen auf der Bühne in das Dunkel der Vergessenheit treten sollte, die „Louise Millerin“ — der Titel „Kabale und Liebe“ rührt von Iffland her — immer noch im Glanze unvergänglicher Schöne und Hoheit leuchten und die Herzen mächtig erschüttern, denn abgesehen von der tiefergreifenden Wahrheit der Gedanken, von der ewig menschlichen Tragik in dem Geschehe der Liebenden können auch die historischen Vorklänge niemals dem deutschen Volke fremdartig und unbegreiflich vorkommen, so lange es seine Geschichte und die Leiden seiner Altvordern in pietätvollem Angedenken behält und sich daraus die entsprechende Moral zu ziehen, beziehungsweise sie immer von Neuem sich in's Ohr rufen zu lassen bereit sein wird.

Diese Tragödie wird, wie ich glaube, zu selten auf der deutschen Bühne gegeben. Sie ergreift wie wenige das menschliche Gemüth im tiefsten Innern, weil sie Verhältnisse schildert, die im bürgerlichen Leben angetroffen werden und daher unserem Ideenkreise näher liegen als z. B. die Schicksale und Umstände, welche Maria Stuart ins Verderben führen. Obwohl „Kabale und Liebe“ der Sturm- und Drangperiode Schiller's entstammt, waltet doch schon ein Grad von dichterischer Reife und eine Größe der Lebensauffassung darin vor, welche im Vereine mit der schwunghaften Idealität derselben den bedeutenden Genius kennzeichnen. Namentlich in unserer Zeit voller poetischer Verwaschenheit, voller Verwirrung, Größenanbetung und Schablonenhaftigkeit des Denkens, sollte eine so kraftvolle, die mannhafte Selbständigkeit und Energie des Charakters glorificirende Tragödie zur Stärkung und Aneiferung der Mitwelt

als ein Lebenselixir öfter geboten werden. — Denn was thut uns gegenwärtig mehr Noth als Charaktere?

„Obwohl die Frucht einer längst versunkenen Periode der Geschichte, hat Schiller's Schöpfung doch noch den vollen Reiz der Neuheit, die lebendigste Frische. Es sind nicht die Menschen, die Charaktere, die Wahrheit ihrer Leidenschaften, was dies halbe Wunder bewirkt, denn in den meisten geht der hohe Stelzengang der Geschraubtheit, wird das falsche Pathos laut (??). Aber bei allen Schwächen der Zeichnung im Einzelnen tritt aus dem Ganzen der große schöpferische Dichter und die genialische Natur desselben hervor, der mit solcher Lebendigkeit, Kraft und Energie die Fülle seines Reichthums ausschüttet, daß man von dieser Gewalt wie mit rauschendem Flügelschlage einer überlegenen, überschwenglichen Macht fortgerissen und vom Odem dieser dichterischen Inbrunst angeweht, Mängel des Gegebenen nicht mehr sieht und den kalten Hauch des berechnenden Verstandes nicht mehr empfindet.“ — Das sind die Worte, mit denen sich ein vor vielen kompetenter Kritiker, Karl Gödke, über unsere Tragödie äußert. Wie lächerlich und blasirt klingt dagegen die hochfahrende Aeußerung, die einst ein sogenannter Matador der Kritik, A. W. v. Schlegel, in seiner bekannten süffisanten Unfehlbarkeit hinwarf: „Kabale und Liebe könne schwerlich durch den überspannten Ton der Empfindsamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern!“ Allerdings wird die Seele durch das Ueberwältigende des tragischen Conflictes bis in ihr tiefstes Innere erschüttert, aber zugleich auch durch das echt Menschliche, durch die Hoheit und Größe der Empfindung gerührt und mit höchster Theilnahme erfüllt. Gerade diese Macht und Größe der Leidenschaft, die im Lichte höchster Reinheit und Idealität verklärt sich vor uns entwickelt, um dann furchtbar und unaufhaltsam in den Abgrund zu stürzen, ist schön und erhaben bei allem Jammer, den wir dabei mit empfinden. Gervinus freilich nennt das eine Caricatur, indem er darauf hinweist, daß der übertriebenen Seelenkleinheit der Personen im Staats-, Hof- und Beamtenleben die übertriebene Seelengröße, die Allmacht und das Riesenwerk der Liebe entgegengesetzt werde, und fügt dann hinzu, das Stück sei gänzlich mißlungen! Die nähere Begründung dieses seltsamen Verdictes erwarten wir vergebens. Sind etwa solche Contraste, wie sie der Dichter hier gezeichnet hat, nicht glaubhaft, sind sie verzerrt und erlogen? Gewiß nicht. Die Scandalchronik unserer Zeit bringt uns genug solcher Fälle, von denen man sagen könnte, daß sie der Fabel der in Rede stehenden Tragödie mindestens ähneln und wie Vieles

bleibt dem Späherauge der Kriminalistik verborgen, was Analogien mit solchen Contrasten bietet. Allerdings haben wir heute ein andres Beamtenthum, eine bessere Staatsverwaltung, geregelte Controle und die Kamarilla, die Herrschaft des Unterrocks pflegt höchstens noch auf der breiteren Welt kleiner fürstlicher Seralibühnen ihren Gelüsten Befriedigung zu schaffen. War sie dagegen nicht im vorigen Jahrhundert, zur Zeit des Soldatenschachers und des Nepotismus, der brutalen Willkür des Krückstockregimentes, des Parvenüthums unter den hohen und höchsten Beamtenklassen ganz alltäglich? Wo liegt da die Caricatur? Nicht die Schroffheit der Gegensätze, sondern die schreckliche Wahrheit derselben ist es, die man wohl mit Recht dem Dichter zum Vorwurfe machen kann. Und hierin scheint mir Julian Schmidt den Kern getroffen zu haben, wenn er die erdrückende Realistik der Schilderung als den ästhetischen Grundfehler der Dichtung kennzeichnet. Die Verhältnisse, das Abbild des bürgerlichen Lebens, sind zu naturwahr gemalt. Schiller hat nicht nach der Natur, sondern er hat die Natur selber in ihrer abschreckenden Wirklichkeit gebichtet, er hat uns die ganze Häßlichkeit und Schreckhaftigkeit jener Zustände gezeigt und damit unser Gemüth erschüttert und in mitfühlende Trauer versetzt, aber nicht geläutert, nicht gehoben, nicht versöhnt. Es fehlt die ideale Verklärung, welche uns empfinden läßt, daß die ewige Allmacht auch hier sichtbar waltet, daß Schuld und Strafe in einem rationellen Verhältnisse zu einander stehen. Dieses Mißverhältniß drückt auf die Seele und läßt uns vor allem betrauern, daß Louise, die freilich nicht leben bleiben darf, untergeht, die Eltern oder mindestens doch der wackere Vater ein Opfer der Verhältnisse wird, während diese Letzteren nach wie vor zu Recht bestehen bleiben. „Sieht man die eigene Noth und Sorge vor sich, so wird das Gemüth nicht frei, und wo das Zuchthaus oder der Orden die Stelle der Katharsis vertritt, geht in der bürgerlichen Misere mit dem Schönen auch das Tragische verloren.“ — Hinsichtlich der Mängel des Stückes läßt sich unseres Erachtens Heinrichs so richtig und zutreffend aus, daß wir seine Bemerkungen zu reproduciren der Mühe für lohnend erachten. Nachdem er von den vielfachen gesuchten Einwänden, die eine Anzahl von scharfsinnigen Köpfen gegen diesen oder jenen Umstand in der Handlung oder den Charakteren dieses Dramas gemacht hat, Notiz genommen, meint er: „Man kann solchen bloß verständigen Erinnerungen noch viele andere hinzufügen. Wie konnte doch der Präsident, welcher seinen Sohn kennen mußte, diesem sein Verbrechen so unvorsichtig entdecken und mittheilen? Mußte er nicht



als Vater wissen, daß ein Vertrauen, was keinen sittlichen Boden hat, die Kindesliebe verletzen würde? Ist es nicht unüberlegt, ja lächerlich, daß Ferdinand den Hofmarschall, der ihm Alles entdecken und bekennen will, von sich stößt, anstatt ihn zu hören? Ist es ferner nicht ganz unnatürlich, daß Louise ein Versprechen halten zu müssen glaubt, das ihr Menschen abnöthigen, die sie als die größten Bösewichter kennt? Solcher Bemerkungen könnte man noch viele machen. Sie führen aber zu nichts. Sie treffen nicht den Dichter, sondern die Leidenschaft, die in ihrer Consequenz nicht verständig ist, aber vom Dichter in dieser Consequenz darzustellen war." Solche Ausstellungen ließen sich noch in Menge an den Charakteren und ihren Handlungen machen. Wir meinen aber, daß so überwältigenden Werken gegenüber, deren Gewalt und Großartigkeit von selbst zu Jedem spricht, der ihre Sprache hören will, glossirendes Kritikeln nur Pedanterie und Armuth an poetischer Phantasie verräth, wenn man etwa nach der Anzahl der zulässigen Einwände den Werth des Ganzen bemessen wollte. Ist die Scene mit dem Hofmarschall und Ferdinand nicht geradezu absurd? Kann man zugeben, daß der Major selbst in seiner augenblicklichen Exaltation so blindlings von dem ersten blöden Anscheine sich wird gefangen nehmen lassen? Sie wird in der That auch jedesmal lächerlich bei der Darstellung. Aber was beweist dieses? doch nur, daß Schiller dreiundzwanzig Jahre zählte, als er dies Werk schuf und daß es eben sein drittes war.

Würde das Publikum noch heute die Gewohnheit haben, in theatralischen Vorstellungen mit jener Lebhaftigkeit und Entschiedenheit seine Stimmung und sein Urtheil zu bekunden, wie es zu Schiller's und Goethe's Zeit geschah, wo zuweilen großartige Demonstrationen der Begeisterung Ausdruck geben mußten, so würde sicherlich auch in der Gegenwart noch sich oftmals jene Scene wiederholen, welche in Mannheim am 15. April 1784, dem Abend der ersten Aufführung von „Kabale und Liebe“, sich ereignete, indem die Zuschauer sich von ihren Plätzen erhoben und in ungewöhnlicher Weise ihrer tiefen Bewegung durch stürmisches Rufen und rauschende Applause Ausdruck gaben, so daß Schiller in seiner Seitenloge sich überrascht erheben und sich gegen das Publikum mehrfach verbeugen mußte, wie uns sein Freund Streicher berichtet. Schiller schrieb über jene erste Aufführung an Reinwald: „Kabale und Liebe wurde hier in Mannheim mit aller Vollkommenheit, deren die Schauspieler fähig waren, gegeben, unter lautem Beifall und den heftigsten Bewegungen der Zuschauer.“ — Auch auf andern bedeutenden

Bühnen machte die Tragödie großes Glück, so namentlich in Berlin, wo sie am 22. November 1784 zum ersten Male aufgeführt und dann noch sechs Male in kürzeren Zwischenräumen wiederholt wurde. Auch hier war das Publikum ungemein bewegt und erging sich in lauten Kundgebungen dieser Bewegung. — In Stuttgart, wo 1793 die erste Aufführung stattfand, war der Eindruck kein geringerer, aber trotzdem konnte eine Wiederholung nicht stattfinden, weil der Herzog in Folge einer Beschwerde des sich durch die Schilderung der bezüglichen Zustände verletzt fühlenden Adels gegen das Stück ein Verbot erlassen hatte: ein Umstand, der besser als alle Vertheidigung die Wahrheit der von Schiller dargestellten Verhältnisse beweist. — Die Lust war mit Haß und Erbitterung gegen die Misere der kleinstaatlichen Wirthschaft erfüllt. Der Geist der französischen Revolution ging bereits in den Gemüthern um und hatte das Verständniß für die Idee des Stückes geschärft; wurden doch darin Dinge behandelt, die jedem die Seele preßten und die jeder öffentlich gekennzeichnet zu sehen verlangte. Das Drama öffnete gewissermaßen ein Ventil, durch welches die heftige Spannung der Geister momentan einen Ausweg fand. Sicherlich hat auch dieser Umstand dazu beigetragen, der Dichtung die Wege über die Bühne zu erleichtern.

Zum Schlusse mag noch eine Kritik aus dem „Tagebuch der Mannheimer Schaubühne,“ einer theatralischen Zeitschrift hier Platz finden, welche der kurpfälzische Hauptmann a. D. Trierweiler, ein offenbar nicht ungeschickter und der Sache mit Ernst und Eifer dienender Schriftsteller verfaßt hat, dessen Bemerkungen über die damaligen Vorkommnisse auf der Mannheimer Bühne auch sonst von klarem Urtheil und Intelligenz zeugen. Neben einigen Wunderlichkeiten, wie jene den Eid betreffende Glosse, ist sie — wenn auch nicht mit voller Empfänglichkeit für die Bedeutung, so doch mit richtigem Kunstgefühl der Dichtung verfaßt, was man namentlich an den Aeußerungen über den Mangel an Idealität erkennt. Im Ganzen trifft das, was Trierweiler sagt, zu, wobei freilich eingedrückt werden muß, daß er dem dichterischen Gehalt, der Massigkeit und titanischen Kraft der Gedanken und der Seelenschilderung nicht gerecht geworden ist. Hier ist sie:

„Kabale und Liebe. — Dieses Stück, im Ganzen genommen, hat vor den beiden ersteren des Herrn Schiller merkliche Vorzüge, sowohl in der ganzen Anlage und Führung des Planes, als in der Charakterisirung der Personen, in der Benutzung der Situationen und in der Bearbeitung des Dialoges.

Louise Millerin und Ferdinand von Walter sind zwei Charaktere,

die immer interessiren werden; Louise ist ein schwärmerisches, schönes Mädchen, das nur für Ferdinand athmet, nur in seinen Armen glücklich sein kann, ihn sogar in den letzten Augenblicken ihres Lebens noch von ihrer Liebe versichert, trotzdem, daß sie den Tod von seiner Hand empfing; ein solches Geschöpf hat Anspruch auf unser Mit-leiden, auf innigste Theilnahme. Und wer wird den Jüngling nicht bewundern, der Kraft genug hat, die Pläne eines ehrsüchtigen, boshaften Höflings, der sein Vater ist, zu vereiteln? Der alle Con-ventionen unter die Füße tritt; alle glänzenden Aussichten aufopfert, und mit einer Freimüthigkeit, die nur großen Seelen eigen ist, der Maitresse des Fürsten sagt, sie sei seiner nicht werth? Nur wäre zu wünschen, daß die Katastrophe der beiden Lieben-den minder tragisch sei, da sie einen so unglücklichen Ausgang nicht verdienten, wenngleich sie und ihr Schicksal uns am meisten interessiren. Eben in diesem Grade des Interesses scheint der Grund zu liegen, warum die meisten von unsern angehenden Trauerspiel-dichtern sich's zur Regel und Pflicht machen, den Ausgang des Schicksals ihrer Hauptpersonen allemal außerordentlich tragisch zu wenden. Und doch sieht man oft, wie das auch hier der Fall ist, nur gar zu deutlich, daß diese Wendung sich bloß nach der Absicht des Dichters dahin schmiegen und bequemen mußte, und daß der ganze Gang der Handlung sich nicht nothwendig dahin lenkte. Eine von denen daraus entstehenden üblen Folgen in Ansehung der tragi-schen Wirkung ist dann immer diese, daß ein solcher Ausgang mehr Schauer und Unwillen, als sanftes, theilnehmendes Mitleid in der Seele der Zuschauer rege macht.

Einige Unwahrscheinlichkeiten in diesem Stücke sind ein wenig auffallend. Dahin gehört im ersten Akt in der fünften Scene die fast zu weit getriebene Offenherzigkeit des Präsidenten über seinen Plan und seine gespielten Vübereiten, mit denen er auch in eben diesem Akt gegen seinen Sohn zu wenig zurückhaltend ist, zumal da man bei diesem letzten keine Ursachen zu diesen Entdeckungen sieht, sondern eher alle Bemühungen, dergleichen vor seinem Sohne geheim zu halten, von dem Vater hätte vermuthen sollen. Das Betragen des Präsidenten in Miller's Hause stimmt freilich mehr mit jenem unbesonnenen, als mit dem intriganten, plan-machenden Charakter überein, den der Verfasser ihm sonst zu geben scheint. — Am meisten auffallend ist die Aeußerung des Präsidenten im dritten Akt in der ersten Scene, wo Wurm sagt, die Miller'sche Familie müßte einen Eid schwören, alles geheim zu halten, um den Betrug zu bestätigen. — Präsident: Einen Eid? Was wird ein Eid

fruchten, Dummkopf? — Wurm: „Nichts bei uns, gnädiger Herr. Bei dieser Menschenart alles.“ — Ist es wohl schicklich, solche Grundsätze auf die Bühne zu bringen?

Sehr glaublich ist es auch nicht, aber für den Dichter war es einmal nothwendig glauben zu machen, daß Louise in dem letzten Auftritt des dritten Akts so leicht und bald sich bewegen läßt, den Brief zu schreiben, dessen Folgen sie voraussehen mußte, zumal wenn sie ihren Liebhaber als so leichtgläubig kannte, wie er in der Folge erscheint, wo er nicht dem geringsten Mißtrauen gegen die Wahrheit der Sache und ihren Zusammenhang, sondern bloß seiner Rachbegierde Raum giebt, um den einmal beschlossenen Ausgang des Stückes durch Vergiftung der beiden Liebenden herbeizuführen.

Frei von schwülstigen Ausdrücken und Anstößigkeiten ist auch der Dialog in diesem Stücke nicht, und ob man schon sehr vielen Schwulst bei der Vorstellung auf unserer Bühne gestrichen, so sind doch noch einige Gedanken geblieben, die ganz falsch sind. Z. B. „Wenn die Lüge eine so haltbare Farbe hat, wie geht's zu, daß sich noch kein Teufel in's Himmelreich gelogen hat?“

---

## Franz Grillparzer.

Franz Grillparzer gehört zu jenen Dramatikern, die viel eher aus den literar-historischen Essays als von der Bühne herab bekannt sind, namentlich in Deutschland, obwohl Jeder, der seinen Namen nennt, dieses mit einer gewissen traditionellen Ehrfurcht thut, welche schließen lassen könnte, daß der Dichter ein Liebling der Nation sei. — Nichts weniger als dieses: weder die Gelehrten, noch auch das Volk hat ihm gehuldigt und wäre nicht im Jahre 1871 bei seinem 80. Geburtstage in Wien sein halbverlorenes Gedächtniß bei seinen Landsleuten durch eine großartige Feier wieder aufgefrischt worden — wer weiß, ob man heute noch wüßte, daß Grillparzer, dessen Blüthezeit in die zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts fällt, noch ein Mitlebender unserer jüngsten Zeitgenossen war. — Seit dem Jahre 1837 gehörte der Dichter zu den literarisch Verschollenen, weil das Weh über vermeintliche Unbill den sangesreichen Mund für immer verschlossen hielt. Erst nach seinem Tode erfuhr man, daß Grillparzer in stiller Zurückgezogenheit unbekümmert um das Treiben der Welt, seinem Genius fortgelebt und eine Anzahl Dichtungen geschaffen habe, die seinen früheren an die Seite zu treten vollkommen würdig befunden seien. So viel Aufhebens man nun auch seitdem von den Schöpfungen des „österreichischen Goethe“, wie ihn seine Landsleute mit stolzem Selbstgefühl nennen, gemacht hat: in Deutschland haben nur „Sappho“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ und „Medea“ sporadisch Eingang zu den Bühnen gefunden, und im Ganzen ist der Dichter uns ein Fremdling geblieben. In seinem Vaterlande erging es ihm auch nicht viel besser, denn der Ruhm, den er sich in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts dort erworben, war bald verflogen und nur ab und

zu hielt es die Hofburg für eine Pflicht der Pietät, eines von seinen Stücken wieder aus dem Staube der Theaterbibliothek hervorzuholen: das Publicum zeigte im Allgemeinen wenig Enthusiasmus und die Kritik noch weniger, während die Literaturhistoriker ihn beinahe gänzlich ignorirten. Schlagen wir in den bedeutendsten Werken nach, so finden wir nur einige dürftige biographische Notizen und die Titel seiner Hauptdramen. Auf eine nähere ästhetische Berücksichtigung seiner Dichterart und seines dramatischen Compositionstalentes läßt sich außer Karl Gödke kaum Einer näher ein. So kommt es denn, daß die Urtheile über ihn nach beiden Seiten hin in das Extrem schwanken und ihn Einige für einen flachen Rhetoriker, Andere für den ersten Dichter der Neuzeit nach Schiller und Goethe halten. — Daß er unstreitig ein bedeutendes Genie gewesen, wird man nicht wohl leugnen können, allein der Schwung und die tönende Melodik seiner im Stile der alten Classiker dahin rauschenden Sprache, die stolz und in dem steifen, kalten Pathos der antiken Tragödie sich fortbewegenden Wogen seines Redestromes, wunderliche Wortverbindungen, Wortbildungen und ungewöhnliche Sprachwendungen verleihen dem Charakter seiner Diction etwas Manierirtes und drücken seinen Gefühlsergüssen den Stempel des rhetorischen Pathos auf, welches die antike Tragik an sich trägt. Wer ein Grillparzer'sches Stück liest, ohne es auf der Bühne zuvor gesehen zu haben, empfängt davon in der Regel einen erkältenden Eindruck, was allerdings zu einem Theile auch durch den Mangel an bewegender und fort treibender Handlung erklärt wird. — In Deutschland, das ist wohl nicht zu viel behauptet, kennt man ihn fast nur dem Namen nach; seine Werke sind und bleiben dort literarische Seltenheiten, obwohl neuerdings die rührige Cotta'sche Verlagsbuchhandlung alles Mögliche gethan hat, um seine Dichtungen zum Gemeingut der Deutschen zu machen. Scherr sagt von Grillparzer: „Jeder soll ein Dichter“, und im Allgemeinen stimmt auch die übrige literarhistorische Kritik diesem Urtheil bei. Seine tiefpoetische Anschauungsweise, der melodische Wohlklang seiner Sprache und die Weihe seiner Empfindung werden ziemlich einstimmig gerühmt. Aber was nützt das? Seine Stücke werden nicht aufgeführt und wenn sie einmal in Ausnahmefällen auf die Bretter gelangen, läßt sie das Publicum unbeachtet. Im Grunde kann dies nicht befremden. Denn die Stoffe seiner meisten bekannten dramatischen Dichtungen: „Medea“, „Sappho“, „des Meeres und der Liebe Wellen“ sind der antiken Sagenwelt entlehnt, an denen der deutsche Zuschauer höchstens einen reflectirenden, jedoch keinen Gefühlsantheil nehmen mag. Wie seine Sprache wunderbarlich, gesucht, stellen-

weis sogar direct geschroben und erkünstelt klingt, so steigen auch seine Figuren aus einer uns fremdartigen Welt empor, aus der sie ihr gemessenes, stolz pathetisches Gefühlsleben mitbringen, an dem wir uns schwer zu erwärmen vermögen. Die Gravität und eherne Strenge, welche des Dichters Individualität kennzeichnete, finket sich auch in seinen Gestalten wieder. Selbst in denjenigen Phasen, in welchem sie ein mächtiges Pathos bewegt, treten sie mit einer unnahbaren Erhabenheit und Würde auf, die wir wohl bewundern können, die aber unser Herz, unsere Sympathie unberührt lassen. — Es sind Menschen aus Erz oder Marmor geformt, denen des Bildners kunstreiche Hand Schönheit, Bedeutung, edle Linien, aber kein Leben zu geben vermochte, das dem unsrigen verwandt pulsirte. Es sind antike Kunstgestalten. — Gewiß liegt darin für den Dichter als Künstler ein hohes Lob, denn den antik-classischen Stil der Idealtragödie zu treffen, gelingt nur bedeutenden Geistern, in denen das antike Ideal lebendig ward. Allein vom Standpunkte des deutschen Theaters betrachtet, sind alle solche Schöpfungen doch nur als Denkmäler eines bedeutenden, in einer andern Welt lebenden Genius zu betrachten. Das deutsche Drama hat nichts dabei gewonnen. Man wird auf Goethe's „Iphigenie“ verweisen. Allein welch' ein Abstand ist zwischen ihr und den rein antiken Dichtungen Grillparzer's. Dort schöne Menschlichkeit, die in einer ungesuchten, zum Herzen dringenden Sprache redet und warm und einfach empfindet, hier das Heroenpathos und die fremdartige Stelzenhaftigkeit der Reden, die stolze Einseitigkeit des Wesens der Helden.

Den größten dramatischen Erfolg hat Grillparzer mit seinem Erstlingswerke errungen, das er im Sommer 1816 vollendete, seiner „Ahnfrau“. Das Stück wurde auf allen Bühnen gegeben, mit rasendem Beifall aufgenommen und machte den Namen seines Autors schnell bekannt. — Weniger Glück hatte es bei der literarischen Welt, die theilweise darüber sehr hart aburtheilte. Solger, Professor der Philosophie an der berliner Universität, schrieb nach der ersten Aufführung der „Ahnfrau“ auf der Hofbühne an einen Freund Folgendes: „In der Kunst geht es hier lustig zu. Die Stupidität wird täglich größer. An Müllner'schen Kriminalgeschichten und Gewissensängsten (mit Bezug auf dessen „Schul“) hatte man noch nicht genug. Jetzt reißt die „Ahnfrau“ von Grillparzer das ganze liebe Publikum hin: Gespensterangst, Räubergrauen und Nichtswürdigkeiten zwingen als Armirung den großen Frosch zu zucken, wie er thut, und sich zu krümmen. Aber wie muß er herunter sein, um davon zu zucken: Das Stück ist — dumm, schaal, leer an allen dramatischen Ideen, ohne Blick für

das Leben, ohne irgend eine ausgeführte Empfindung, ohne Plan, ohne poetisches Bild, ohne Sprache, ohne Vers; über die Gespenstererscheinungen, die manche hier aus ihren Sinnen geängstigt haben, konnte ich nur lachen.“ Unzweifelhaft geht das Urtheil Solger's ebensosehr ins Extreme nach der schlimmen Seite wie dasjenige Laube's nach der guten. Letzterer bemerkt: „Die Ahnfrau strotzt von dramatischem Talente. Wir haben außer Schiller's Jugendarbeiten wenig Stücke in unsrer dramatischen Literatur, von welchen sich dies in so hohem Grade sagen ließe wie von diesem ersten Stücke Grillparzer's. Es pocht und treibt darin ein Puls des Wortes, des Dranges, des Lebens, welcher außerordentlich ist. Zeugniß dafür die reißend schnelle Laufbahn, welche das Stück über alle Bühnen gefunden, Zeugniß die zahlreichen Lösungsworte, was man jetzt geflügelte Worte nennt, welche aus der Ahnfrau lebendig geblieben sind, in unsrer erhöhten Sprache.“

Der Norddeutsche wird mit Verwunderung diese Hyperbel lesen. Wo sind die Schlagworte, wo die Citate aus der „Ahnfrau“? Büchmann, ein im Punkte der geflügelten Worte doch unzweifelhaft maßgebender Gewährsmann, führt zwei an: „Den Jüngling ziert Bescheidenheit“ und das sehr bekannte: „Ja ich bin's, du Unglücksel'ge — bin der Räuber Jaromir.“ Vollständig lautet dieses übrigens auch nur noch im Munde älterer Literaturfreunde vernehmbare Citat also:

Ja ich bin's, du Unglücksel'ge,  
Ja ich bin's, den du genannt;  
Bin's, den jene Häßler suchen,  
Bin's, dem alle Lippen fluchen,  
Der in Landmanns Nachtgebet  
Hart an, an dem Teufel steht;  
Den der Vater seinen Kindern  
Nennt als fürchtbares Exempel  
Leise warnend: „Sittet Euch  
Nicht zu werden diesem gleich!“  
Ja ich bin's, du Unglücksel'ge,  
Ja ich bin's, den du genannt;  
Bin's, den jene Wälder kennen,  
Bin's, den Mörder Bräuber nennen,  
Bin der Räuber Jaromir.

Auch die Vergleichung mit der Schiller'schen dramatischen Kraftfülle ist sehr übertrieben. Da man nicht zu erkennen vermag, worin Laube den Puls des Wortes und den Drang des Lebens findet, so ist es unmöglich, dies Urtheil zu controliren. — Allerdings ist die Sprache sehr lebendig und schwungreich, aber zugleich auch manierirt und empfindsam, rhetorisch gesucht und cumu-



lirt mit Tropen, Bildern und andern Redefiguren, welche ihr einen unnöthigen Pomp verleihen und sie gespreizt machen. Das obige Citat mit strophischer Gliederung (Ja ich bin's zc.) den gedehnten Relativsätzen und der Hyperbel: „den der Vater seinen Kindern nennt als furchtbares Exempel“ liefert ein sprechendes Beispiel für diese Bemerkungen.

Das Urtheil Solger's über die Mache und den poetischen Werth ist, wie bemerkt wurde, ohne Frage ein ungerechtes; bei aller Unnatur, bei allem Entsetzlichen ist Schwung darin nicht zu leugnen: süßlich und leiernd ist der gereimte, vierfüßige Trochäus, der Vers Calderon's, dessen ermüdende Eintönigkeit und Trivialität mit der äußeren Schauerlichkeit des Stoffes im schärfsten Gegensatz steht. Wer es heute unternähme, ein ernstes Drama in gereimten Trochäen zu schreiben, würde wahrscheinlich überhaupt nicht auf die Bühne gelangen, wenn aber dennoch, von dem spottlustigen Parterre ausgelacht werden. — Der vierfüßige Trochäus hat, wie Gottschall in seiner Poetik bemerkt, einen ernst beschaulichen Charakter. Er eignet sich für Sentenzen, für Antithesen, für ein träumerisches und glänzendes Gedankenpiel. Er hat gerade das Maß zu einer knappen, scharf zugespitzten Sentenz, welche der nächste Vers antistrophisch ausführen oder erwidern kann. Dabei ladet er zu Parallelismen der Bilder und zu Anaphoren ein:

Träumer, wer beginnt zu steigen,  
Träumer, wer da sorgt und rennt,  
Träumer, wer von Haß entbrennt,  
Kurz, auf diesem Erdenballe,  
Träumen, was sie leben, alle,  
Ob es keiner gleich erkennt.

(Calderon, Leben ein Traum.)

Der vierfüßige Trochäus ist der Vers der Romantiker und der phantastischen Komödie, die in Bildern, Sentenzen und träumerischen Gedankenpielen sich ergeht. Die märchenhafte Idealität der phantastischen Komödie gestattet auch die Anwendung des Reimes. Für ein finsternes Schauerdrama ist diese Versart ganz und gar unpassend.

Grillparzer hat bei Lebzeiten über seine Ethik in der „Ahnfrau“ viel Unangenehmes zu hören bekommen. In der Vorrede zur ersten Auflage dieses Dramas verwahrt er sich ausdrücklich gegen die ihm gemachte Unterstellung: als sei es ihm in den Sinn gekommen, ein neues System des Fatalismus aufzustellen. Seines Wissens finde sich in seiner Dichtung keine Spur von dem abgeschmackten Irrglauben, den man ihm habe andichten wollen. Es sei nicht

seine Absicht gewesen, Verbrechen durch Verbrechen entschulden zu lassen und in der Verkettung von Schuld und unglücklichen Ereignissen, welche den Inhalt seines Trauerspiels ausmache, ein neues System des Fatalismus aufzustellen. Shakespeare und Calderon hätten den abergläubigen Wahn finsterner Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit, als es in der „Ahnfrau“ geschehen sei, zu poetischen Zwecken benutzt, ohne daß man sie deshalb verzeihet hätte. Das Schicksal spiele in der „Andacht zum Kreuz“ und in dem „Fegfeuer des heiligen Patric“ (beide von dem angeblich christlichsten aller Dichter) eine weit mehr heidnische Rolle, als in der „Ahnfrau“, worin eine Sünderin ihre geheime Unthat durch den quälenden Anblick der Schuld und der Leiden abbüßt, die sie zum Theile selbst über ihre Nachkommen brachte; eine Vorstellungsart, welche dem jüdischen und christlichen Lehrbegriffe nicht eben widerspreche. Der verstärkte Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen könne, hebe die Willensfreiheit und die moralische Zurechnung nicht auf. Die Sophisterei, die der Verfasser seinen tragischen Personen in den Mund lege, sei nicht sein Glaubensbekenntniß.

Um festzustellen, ob der Dichter sich mit Recht gegen den ange deuteten Vorwurf wendet, wird es nöthig sein, den Inhalt des Stückes kennen zu lernen.

An einem unheimlichen Winterabend sitzt der greise Graf Borotin mit seiner zur schönen Jungfrau erblühten Tochter Bertha auf dem Schlosse seiner Vorfahren, trüben Gedanken nachhängend, weil er, der Letzte seines Stammes, dessen Aussterben vorausieht. Von allen seinen Lieben ist ihm nur die Tochter geblieben, um sein einjames Alter zu pflegen. Seine Gattin starb eines frühen Todes und sein einziger Sohn kam als dreijähriger Knabe in dem nahen Teiche um, drei Brüder raffte ebenfalls der Tod dahin und eben hat eine Botschaft das Ableben eines Vetzters, außer ihm des einzigen noch lebenden Borotin gemeldet. Düstre Ahnungen erfüllen den Grafen und erinnern ihn an die alte Familienjage, daß die Ahnfrau des Hauses Borotin „ob begangener schwerer Thaten, wandeln müsse ohne Ruh, bis der letzte Zweig des Stammes, den sie selber hat gegründet, ausgerottet von der Erde.“ Immer deutlicher mahnt ihn der Verlust so vieler Angehörigen an das Verhängniß des Hauses:

Daß das Schicksal hat beschlossen  
Von der Erde auszustoßen  
Das Geschlecht der Borotin.

Die Tochter sucht den melancholischen Vater zu trösten. Er erinnert sich dabei, daß er ja noch sie besitze und Hoffnung habe, sie an

der Seite eines Gemahls glücklich zu sehen. Bertha gesteht, daß ihr Herz bereits gewählt: Jaromir von Eschen, einen edlen, aber armen Cavalier, der sie, als sie einst im Wald verloren schlendern, von Wegelagern überfallen worden, mit kühner That aus der Gefahr gerettet und ihre Liebe als Lohn errungen. Vorotin erklärt bei dieser Entdeckung milden Sinnes, daß er die Wahl seiner Tochter ehren und den Ritter als Sohn willkommen heißen wolle, der sein reichstes Gut erhalten. Während Bertha die trüben Gedanken des Vaters durch Saitenspiel zu verscheuchen sich bemüht, schlummert der müde Greis ein. Sie legt die Laute nun beiseite und eilt auf den Söller, auszuschaun, ob nicht der Geliebte nahe. Währenddessen erscheint dem Schlafenden die Ahnfrau. Die Scenerie, bei der dies geschieht ist zu bezeichnend, um sie nicht wiederzugeben: „Die Uhr schlägt die achte Stunde. Bei dem letzten Schläge verlöschen die Lichter; ein Windstoß streicht durch das Gemach. Der Sturm heult von außen und unter seltsamem Geräusch erscheint die Ahnfrau, Bertha an Gestalt ganz ähnlich und in der Kleidung nur durch einen wallenden Schleier unterschieden, neben dem Stuhle des Schlafenden und beugt sich schmerzlich über ihn.“ Der Graf erwacht und glaubt seine Tochter zu erblicken, wobei er sie anrebet. Die Erscheinung aber steht hoch aufgerichtet, den Grafen mit weitgeöffneten, „todten“ Augen anstarrend. Immer noch glaubt dieser, die Tochter sei es und macht derselben Vorwürfe, weil sie ihn so gespenstisch anschauet, worauf die Gestalt sich zum Gehen nach der Thüre umwendet, „Wohin gehst Du, Kind!“ fragt er. „Nach Hause,“ tönt es dumpf zurück, indem die Ahnfrau das Gemach verläßt. — Entsetzt ruft der Graf nach seiner Tochter, die sogleich in Begleitung des Schloßvogts herbeieilt und nun vom Vater herbe Vorwürfe darüber zu hören bekommt, daß sie wie ein Nachtgespenst umherschleiche, um ihren Vater zu erschrecken. Bertha betheuert ihre Unschuld, die der Schloßvogt bestätigt. Jetzt wird es allen klar, daß es die Ahnfrau gewesen sein müsse, deren Bild im Ahnensaal hängt und eine wunderbare Aehnlichkeit mit Bertha hat. Der alte Diener erzählt dann dem arglosen Fräulein die Geschichte von der Ahnfrau, die einst von ihren Eltern zu verhaßter Ehe gezwungen, dem Gemahl die Treue brach, ertappt und von ihm mit jenem Dolch erstochen wurde, der noch dort am Pfeiler aufbewahrt werde.

Zum Gedächtniß ihrer Sünde  
 Zum Gedächtniß seiner That.  
 Ruhe ward ihr nicht vergönnet,  
 Wandeln muß sie ohne Raß,

Bis das Haus ist ausgestorben,  
 Dessen Mutter sie gewesen,  
 Bis weit auf der Erde hin  
 Sich kein einz'ger Zweig mehr findet  
 Von dem Stamm der Borotin.  
 Und wenn Unheil droht dem Hause,  
 Sich Gewitter thürmen auf,  
 Steigt sie aus der dunklen Kause  
 An die Oberwelt hinauf.  
 Da sieht man sie klagend gehen  
 Klagend, daß ihr Macht gebricht,  
 Denn sie kann's nur vorhersehen,  
 Ab es wenden kann sie nicht!

Unter Sträuben erzählt der Diener dann weiter, daß ihr einziger Sohn, der Ahnherr des Hauses, ein Sproß jener sündigen Liebe gewesen sei. In jedem Nachkommen habe nun die Ahnfrau die Folgen ihrer Schuld. Ob sie nun gleich bei jedem Verhängniß, das dem Hause drohe, der Befreiung von ihrem Fluche näher rücke, müsse sie zugleich auch um das Unheil, das ihren Lieben nahe, sich härmern:

Darum wimmert es so kläglich  
 In den halbverfallnen Gängen,  
 Darum pocht's in dunkler Nacht —

Sogleich hört man entferntes Getöse, das sich stärker wiederholt und alle mit Entsetzen erfüllt. Man erkennt, daß es vom Schloßportal herkommt, wo Jemand Einlaß begehrt. — Der alte Graf, angegriffen von dem unheimlichen Abenteuer, läßt sich, während der Vogt nach dem Urheber des Pöbels sich erkundigen geht, von seiner Tochter in sein Ruhgemach geleiten, worauf Jaromir wankend, mit verworrenem Haar, aufgerissenem Wams und einem zerbrochenen Degen in der Rechten athemlos auf die Scene stürzt, gefolgt von dem Diener, der ob dieses seltsamen Besuches und der hastigen Art seines Einbringens befremdet, Aufklärung von dem Fremden verlangt. Dieser erzählt, er sei einem räuberischen Ueberfall nur mit Mühe entronnen und bittet um Nachtquartier. Auf des Vogtes Meldung erscheint Graf Borotin und heißt den Gast, in dem er den Geliebten seiner Tochter erkennt, freundlich willkommen. Inzwischen hat Vertha die Stimme Jaromir's erkannt und eilt voll Freude, den Geliebten zu begrüßen. Auf die Frage des Vaters: „Wär es etwa dieser?“ antwortet sie mit emphatischer Wendung:

Ja er ist's, er ist's, mein Vater!  
 Ja er ist's, der mich gerettet,  
 Ja er ist's, der theure Mann!

Der Vater stattet nun dem Ketter seiner Tochter in bewegten Worten seinen Dank ab und nimmt ihn feierlich als Verlobten in sein Haus auf, worauf ihm ein Zimmer angewiesen wird und alle zur Ruhe gehen. Charakteristisch für die süßliche und überladene Redeweise der Betheiligten ist die Art, in der Jaromir vom Grafen entlassen wird:

So noch diesen Händedruck,  
So noch diesen Segenskuß,  
So mein Sohn, jetzt geh' zur Ruh',  
Ein Engel drück' das Aug' dir zu.

Dieser Wunsch findet indessen keine Erhörung, denn kaum hat sich Jaromir zu Bett gelegt, als es in seinem Zimmer zu spuken beginnt und scheußliche Gesichter grinsend ihn aus seinen Träumen emporscheuchen. Voll Entsetzen eilt er in das untere Empfangsgemach, an welches das Zimmer Bertha's grenzt. Er hört an der Thüre die Geliebte beten:

Horch! — Ha! Worte! — Ach sie betet!  
Betet! Betet wohl für mich!

Indem wandelt ihn die Sehnsucht an, der Geliebten zu Füßen zu fallen, und sich in ihr Gebet einschließen zu lassen, um Frieden zu erlangen. Wie er sich der Thüre nähert, thut sich dieselbe auf und heraus tritt die Ahnfrau, mit beiden Händen ihm „abwinkend.“ Jaromir läßt sich aber trotz der Wiederholung dieser Geberde nicht abtrösten, sondern beschwört die Gestalt, in der er seine Geliebte wähnt, ihn in die Kammer zu lassen. Als er auf sie zueilt, hält die Gestalt den rechten Arm mit vorgestrecktem Zeigefinger ihm entgegen, worauf Jaromir „Ha!“ schreiend zurückstürzt, Bertha aber von innen ruft: „Hört' ich Dich nicht, Jaromir.“ Beim ersten Laut Bertha's senkt das Gespenst und geht langsam in den Vordergrund, während Bertha aus der Thüre tritt, ohne die Ahnfrau zu sehen, da sie nach Jaromir, der aus der andern Ecke der abgehenden Gestalt mit entsetzten Blicken folgt und auf sie mit dem Fingerweisend: „Da! da! da! da!“ ruft, hinblickt. Nun erkennt Jaromir die Geliebte, die er mit Inbrunst umarmt:

Ja, du bist's, ich fühle freudig  
Deine warmen Pulse klopfen,  
Deinen lauen Athem wehen.  
Ja das sind die klaren Augen,  
Ja das ist der liebe Mund,  
Ja das ist die süße Stimme  
Ja du bist's, du bist's Geliebte

ruft er mit bekannter Anabiplosis aus und erzählt dann der erschreckten Braut die schauerlichen Vorgänge auf seinem Zimmer; indessen kommt auch der Graf hinzu, der, als er das Vorgefallene erfährt, sofort die verhängnißvollen Anzeichen versteht und dem Ritter schleunige Entfernung anrath, da er sonst in das Unheil der Familie, das dieser vom Verhängniß drohe, mit verstrickt werden würde. Jaromir weist die Warnung zurück und betheuert, dem Grafen und dessen Tochter zur Seite stehen, nöthigenfalls auch mit ihnen untergehen zu wollen. — Während der Graf sich ob dieser edlen Gesinnung seines zukünftigen Schwiegersohnes seiner Bewegung überläßt, kosen die jungen Leute nach Art der Liebenden, wobei Bertha scherzend von ihrem Sticksrahmen eine Schärpe nimmt und damit den Geliebten gewissermaßen in Fesseln legt. Kaum ist dies geschehen, kaum hat der alte Vater im Vorgefühl des Schmerzes über die bereinstige Trennung von dem geliebten Kinde Jaromir ein Treugelöbniß abgenommen, als man abermals am Burgtbor pochen hört. Ein königlicher Hauptmann mit Söldlingen ist es, welcher noch in später Nachtstunde Einlaß begehrt. Auf Borotin's Geheiß wird der Hauptmann eingelassen und bringt die Kunde, daß er soeben von einem blutigen Kampfe mit den Räubern komme, deren Bande zum größten Theile vernichtet sei. Nur der Hauptmann mit wenigen Getreuen sei entronnen und halte sich vermuthlich in der Nähe des Schlosses auf. Da man auf ihn fahnde, so werde der Graf erlauben müssen, daß das Schloß und dessen Umgebung durchsucht werde. Borotin ertheilt nicht nur diese Erlaubniß, sondern erklärt auch, an der Jagd auf die Unholde sich theilnehmen zu wollen, während Jaromir, der sich bei des Hauptmanns Erzählung äußerst confuse und seltsam benimmt, von den Anwesenden veranlaßt wird, sein Lager aufzusuchen, da man fürchtet, ein Fieber werde als Folge des Schrecks beim Ueberfall der Räuber ihn auf das Krankenbett werfen. Er läßt sich bereben und entfernt sich in eines der anstoßenden Zimmer, der Graf aber sammt dem Hauptmann und dessen Leuten eilen fort ins Freie, um die Räuber zu erspähen. In Todesängsten bleibt Bertha zurück, bald um den Geliebten, bald um den greisen Vater sich in Sorgen verzehrend. Von namenloser Unruhe getrieben ruft sie durch die Thür den Geliebten, und da er nicht antwortet, öffnet sie, während draußen Schüsse fallen. Mit Bestürzung gewahrt sie, daß das Zimmer leer ist und wankt nun zurück in das einsame Gemach. Alsbald tritt Jaromir aus seinem Zimmer heraus, den Arm in der Binde und von Blut beriefelt. Auf die Fragen Bertha's erzählt er, er

sei aus dem Fenster gesprungen, als er Schüsse gehört, um dem Grafen zu Hilfe zu eilen, kaum jedoch sei er vorwärts geeilt, als auch schon ein Schuß ihn getroffen habe. Bertha macht ihm wegen seiner Waghalsigkeit bittere Vorwürfe, löst die zerrissene Schärpe, mit der Jaromir die Wunde verbunden, und sorgt rasch für einen bessern Verband. Gleich darauf hört man die Männer im Vorsaal, was Jaromir bestimmt, sich schleunigst in sein Gemach zurückzuziehen. Darauf tritt ein Soldat ein und berichtet, man habe den Bandenführer beinahe erwischt, einer von den Kameraden habe ihn mit einem Streifschuß am Arme verwundet, als er um die Mauern durch die Gebüsch gekrochen sei. Er selber, der Erzähler, habe ihn bereits gepackt, als jener sich mit Riesentrast losgerissen und ihm nur einen Fegen in seiner Hand zurückgelassen habe. Bertha erkennt aus dem ihr hingehaltenen Fragment sogleich ihre Schärpe und damit zugleich auch das Entsetzliche der Situation, besitzt aber dennoch so viel Geistesgegenwart, auf das am Boden liegende Stück, das sie dem Geliebten von der Wunde genommen, ihr Taschentuch fallen zu lassen. Als der Soldat seinen Bericht geendet und das Zimmer verlassen, tritt Jaromir aus dem Seitengemach, während Bertha mit entsetzter Miene ihm das im Kampfe verlorene Stück weist.

Eine tief bewegte Scene entspinnt sich nun. Während Bertha sich mit Abscheu von ihm wendet, erzählt er, wie er von frühester Kindheit auf unter Räubern aufwuchs, nur das Böse sehend und daher auch zum Bösen erzogen worden sei. Seine Verzweiflung über das rasch geschwundene kurze Glück und sein Flehen um Barmherzigkeit rührt Bertha. Er schildert ihr die Seligkeit eines neuen Lebens, erzählt ihr, daß er am Rhein ein kleines Gütchen besitze, wo er ungekannt mit der Geliebten weilen und den heißersehnten Frieden finden werde und bewegt sie durch seine Besserungsschwüre so tief, daß sie ihm vergiebt und mit ihm zu fliehen beschließt. Noch in derselben Nacht soll das Vorhaben ausgeführt werden. In einem Gruftgewölbe, wo die Ahnen der Familie Borotin ruhen, wird das Stellbuchein verabredet. Doch nicht ohne Waffen will Jaromir auf die schauerliche Wacht ziehen. — Bertha verweigert ihm diese, weil sie fürchtet, er könnte sie im Wahne der Verzweiflung gegen sich selber kehren. Er widerlegt diese Besorgniß, indem er ein Giftfläschchen auf den Tisch wirft, zum Zeichen, daß er jetzt, nachdem er neues Glück gefunden, solcher Rettungsmittel entrathen könne. Da fällt sein Blick auf den verhängnißvollen Dolch. Bertha warnt ihn vor diesem Symbol des

Unheils und erzählt ihm von dem blut'gen Dienst, zu dem er einst vom Gemahl der Ahnfrau verwendet worden: da tritt abermals die gespenstische Erscheinung vor ihn hin, um ihm, als er nach dem Dolche greifen will, zu wehren. Er läßt sich aber nicht in Schrecken setzen, sondern nimmt ihn, wie von magischer Gewalt gezogen an sich, trotzdem Bertha ihn auf den Knien beschwört, von diesem Mordstahl zu lassen.

Höchst bezeichnend für die visionäre Mystik der Dichtung ist der exaltirte Ausbruch unheimlich erregter Phantasie, in den Jaromir beim Anblick dieses Dolches verfällt. Man wird die auch für den Stil der Diction charakteristische Stelle nicht ohne Interesse lesen. Sie mag daher hier folgen:

Sei gegrüßt, du hilfsreich Werkzeug:  
 Ja du bist's, fürwahr du bist's!  
 Wie ich dich so vor mir sehe,  
 Tauchen ferner Kindheit Bilder,  
 Lang verborgen, lang entzogen  
 Von des Lebens wilden Wogen,  
 Wie der Heimath blaue Berge  
 Auf aus der Erinnerung Fluth.  
 An dem Morgen meiner Tage  
 Hab' ich dich schon, dich geseh'n;  
 Seitdem durch die Nacht des Lebens  
 Schwebtest du mir gräßlich vor  
 Wie ein blutig Meteor.  
 In der flucherfüllten Nacht,  
 Als ich auf der ersten Stufe  
 Meinem furchtbaren Berufe  
 Söhne die Erstlinge gebracht,  
 Da sah ich mit bleichem Schrecken  
 In der Wunde, die ich schlug,  
 Statt des Dolches, den ich trug,  
 Deine, deine Klinge stecken.  
 Und seit jenem Schreckenstag  
 Blichest du mir immer nach!  
 Sei gegrüßt, du hilfsreich Werkzeug!  
 Lodend seh ich her dich blinken,  
 Und mein Schicksal scheint zu winken,  
 Du bist mein, drum her zu mir.

Als Jaromir den Dolch ergreift, verschwindet das Gespenst. Trotz der Bitten Bertha's, weigert er sich, den Dolch wegzulegen.

Ich, den Dolch? Nein, nimmermehr!  
 Er ist mein, ist mein, ist mein!

und eilt dann, die Geliebte an die mitternächtliche Flucht gemahnend, von hinnen nach dem Grabgewölbe. Während dessen nimmt draußen



die Jagd auf die Räuber ihren Fortgang. Eben ist Jaromir im Begriff, sich in das Gewölb zu schleichen, als der alte Graf ihn von hinten erspäht und da er ihn für einen von der Bande hält, rücklings packt. Jaromir führt, ohne sich umzusehen, nach hinten einen Stich, der den Grafen niederstreckt, und entflieht in das Versteck. Allein der Graf hat seinen Mörder dennoch erkannt. Als man ihn zur Tochter bringt, enthüllt er das schreckliche Geheimniß der entsehten Tochter. Währenddessen bringt man einen von der Bande, den man gefangen und der dem Grafen eine Mittheilung zu machen verlangt, ehe dieser stirbt. Der Räuber erzählt nun, daß er von Habgier getrieben, den dreijährigen Knaben des Grafen, der einen kostbaren Schmuck am Halse trug, geraubt und dessen Gut ins Wasser geworfen, den Knaben aber als Räuber aufgezogen habe. Dieser Räuber sei Jaromir. Die fürchterliche Entdeckung beschleunigt den Tod des Grafen. Nach einem gräßlichen Seelenkampfe, in welchem er sich daran erinnert, daß die Schuld der Ahnfrau auf die Nachkommen vererbt sei, um durch deren Untergang gesühnt zu werden, sinkt er entseelt auf sein Schmerzenslager. Bertha, die während dieser fürchterlichen Scene vom Schrecken betäubt worden ist, erwacht und beginnt nun die ganze Entsetzlichkeit ihrer Lage zu begreifen. Sie sieht das Fläschchen, das Jaromir auf den Tisch geworfen hat und faßt sogleich den Entschluß, aus dem Leben zu gehen.

Nage, nage, gift'ges Thier  
 Nage, aber schweige mir!  
 Ei, ich will nun schlafen geh'n,  
 Schlafen, Schlafen, Schlafen geh'n.

In wie zerrütteter Verfassung sich ihr Geist befindet, geht u. A. aus folgender Stelle hervor:

Stille, still, hier liegt mein Vater  
 Liegt so sanft und regt sich nicht.  
 Stille! Stille! Stille! Stille!

Wie so schwer ist dieser Kopf,  
 Meine Augen trübe, trübe,  
 Ach ich weiß, wohl manche Dinge  
 Manche Dinge sind gesch'eh'n  
 Noch vor Kurzem erst gesch'eh'n;  
 Sinnend dent' ich drüber nach,  
 Aber ach, ein lichter Punkt,  
 Der hier an der Stirne brennt,  
 Der verschlingt die wirren Bilder!

Inzwischen ist Jaromir in dem für das Stellbichein und die

Flucht verabredeten Zufluchtsorte, einem halb verfallenen Grabgewölbe angelangt. Während ihm noch finstere Ahnungen über sein letztes Opfer die Seele mit unheilvollen Gedanken umdüstern, kommt jener Boleslav, der dem sterbenden Grafen Borotin das fürchterliche Geheimniß entdeckt und von der Verwirrung über des Grafen Tod begünstigt, seinem Gefängniß entronnen ist, nach dem Gewölbe, um Jaromir nun ebenfalls die fürchterliche Wahrheit mitzutheilen. Als dieser sie vernommen, bricht ein schrecklicher Orkan in seiner Seele los. Er verflucht sich und den Anstifter seiner Thaten und überläßt sich ganz dem wilden Schmerz über die furchtbare Verkettung der Dinge, die ihn zum Vatermörder gemacht. Aber er sagt sich auch, daß nicht ihn selber, sondern das Schicksal die Schuld an derselben treffe:

Ja, der Wille ist der meine,  
Doch die That ist dem Geschick,  
Wie ich ringe, wie ich weine  
Seinen Arm hält nichts zurück.  
Wo ist der, der sagen dürfe:  
So will ich's, so sei's gemacht!  
Unsre Thaten sind nur Würfe  
In des Zufalls blinde Nacht —  
Ob sie frommen, ob sie tödten?  
Wer weiß das in seinem Schlaf?  
Meinen Wurf will ich vertreten  
Aber das nicht, was er that!  
Dunkle Nacht, und du kannst's wagen  
Rufst mir Vatermörder zu?  
Ich schlug den, der mich geschlagen,  
Meinen Vater schlugest Du!

Wenige Augenblicke später besinnt er sich jedoch eines Bessern. Da ihm Boleslav nur von des Grafen „jähher Krankheit“ und nicht von dessen Tod gesprochen, erblickt er in der ganzen Verkettung der Dinge die Fügung einer weiseren Macht, die ihm den Vater wiedergeben wollte und er wendet sich dem Glauben zu, daß in jenen düstern Fernen doch wohl keine blinde Macht, sondern ein Vaterauge wache. Die Thaten der Menschen seien also nicht des Zufalls Spiel, nein ein Gott, ob wir's gleich leugnen, führe sie, wenn auch nicht zum eigenen, immer doch aber zum guten Ziel.

Ja er hat auch mich geleitet,  
Wenn ich gleich die Hand nicht sah;

Boleslav, auf den Jaromir bei dessen Erzählung mit wildem Grimm einzubringen Miene gemacht, ist entflohen und hat Jaromir in

dem Gemäuer allein gelassen. Während dieser noch in heftigen Seelenkämpfen und Zweifeln sich windet, hört er aus der nahen Grabkapelle Todtengesang. Zu dem Fenster emporklimmend sieht er, wie die Diener den todten Grafen auf den Katafalk am Hochaltar aufbahren. Keine innere Stimme verräth ihm, daß der Todte sein Vater sein müsse, ebensowenig, wie er in Bertha seine Schwester sich zu denken vermag. Die Zweifel siegen, in der Ueberzeugung, daß er getäuscht sei, klettert er herab und begiebt sich nun voll brennender Sehnsucht nach der Geliebten in das Grabgewölbe, wo die Vorfahren der Borotin und auch die Ahnfrau ruhen. Da öffnet sich das Grabmal der Letzteren und es steigt abermals in der Gestalt der Geliebten das blasse Todtengespenst daraus empor. Jaromir erkennt die Ahnfrau nicht — obwohl er sie schon zweimal zuvor in dieser Gestalt erblickt hat — sondern glaubt, die Geliebte nahe. Die Ahnfrau warnt ihn, räth ihm zurück zu gehen und fragt nach seinem Vater. Allein Jaromir achtet dessen nicht und erklärt, nicht ohne Bertha von der Stelle zu weichen. Während dessen versuchen die Häfcher die Thüren zu erbrechen, da sie von dem ihnen abermals in die Hände gerathenen Boleslav gehört haben, wo Jaromir verborgen sei. Die Ahnfrau warnt immer dringender, allein Jaromir weigert sich, immer noch in dem Glauben, daß seine Bertha zu ihm spreche, desto energischer. Da sagt die Ahnfrau ihm, wer sie sei

Deine Bertha bin ich nicht;  
Bin die Ahnfrau Deines Hauses,  
Deine Mutter, Sündensohn!

Aber auch jetzt noch zweifelt Jaromir und will, auf sie zu-eilend, sie mit sich fortreißen, da hebt die Ahnfrau ein Tuch von einer schwarz behangenen Erhöhung und zeigt ihm Bertha im Sarge liegend. Jaromir taumelt entsetzt zurück, faßt sich aber bald und glaubt, daß ein Truggesicht ihn zu täuschen strebe:

Weh' mir, Truggeburt der Hölle!  
All' umsonst! Ich laß' Dich nicht  
Das ist Bertha's Angesicht  
Und bei dem ist meine Stelle!

Er eilt damit auf die Ahnfrau zu, die ihn nun in ihre Arme schließt und mit dem Todesathem erstickt. Er taumelt noch einige Schritte zurück und sinkt dann an Bertha's Leiche entseelt nieder. — Zugleich dringt die Wache ein, aber die Ahnfrau wehrt ihr und über Jaromir sich neigend, spricht sie den Friedenssegen:

Scheid' in Frieden, Friedensloser!

Dann küßt sie seine Stirne, hebt die Decke auf und breitet sie wehmüthig über beide Leichen. Bevor sie in ihr Grabmal zurückkehrt, spricht sie noch folgende Worte:

Nun wohl! es ist vollbracht!  
Durch der Schlüsse Schauernacht,  
Sei gepriesen, ew'ge Macht!  
Deffne dich, du stille Kause,  
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause.

Aus dieser mit Rücksicht auf den früher angegebenen Zweck ausführlicher gehaltenen Analyse des Stückes wird Jeder sofort erkennen, daß das Geschick allerdings in dem Laufe der Dinge die Stelle der göttlichen Vorsehung vertritt, indem es an den Kindern die Sünde der Väter rächt bis ins dritte und vierte Glied. Aus einer Vergleichung der gedruckten Ausgaben mit dem Texte, den Grillparzer dem Wiener Hofburgtheater eingereicht hatte, ist zwar der Nachweis geführt worden, daß eine völlig klare Motivirung des Causalitätsverhältnisses zwischen einer alten Schuld und dem späteren, oft sich wiederholenden Unglücke, das die Familie Borotin bis zu ihrer gänzlichen Vernichtung verfolgt, erst nachträglich auf den Antrieb des damaligen Directors jenes Theaters, des unter dem Schriftstellernamen C. A. West bekannten Schreyvogel eingefügt worden ist. Indessen lag jene Idee auch schon der ursprünglichen Fassung so deutlich zu Grunde, daß ein aufmerkssamer Hörer, beziehungsweise Leser sie nicht mißverstehen konnte. Schon dort wird ganz unverhüllt gesagt, daß die Schuld der Ahnherrin des Hauses von dem ganzen Geschlecht Buße heische, bis es durch seinen Untergang sie gesühnt haben werde. Ueberdies würde der Dichter, wenn er mit der stärkeren Motivirung nicht völlig einverstanden war, diese nicht in die Buchausgabe haben übernehmen dürfen. Er muß sie also, da dies geschehen, auch in gleicher Weise vertreten, als wenn er sie ohne fremde Anregung und gleich von vorn herein gegeben haben würde.

Ob man das Stück eine Schicksalstragödie oder wie sonst nennen will, ist völlig unwesentlich. Der fatalistische Zug, daß die Beteiligten für fremde Schuld leiden und untergehen, kann durch keine noch so fein ausgetastete Bezeichnung daraus beseitigt werden. Und dieser Zug ist eine schwere Versündigung gegen den Geist und den Zweck der Tragödie. Letztere soll uns erheben, unser Mitleid, das wir mit dem kämpfenden Leiden und dem Untergange der Personen empfinden, adeln und versöhnen, indem sie uns das höhere Walten eines weisen, gerechten, göttlichen Agens erkennen läßt, welches die

Menschen zwar ihre Schuld büßen läßt, mit der Buße ihnen aber auch zugleich Erlösung und Versöhnung mit der unwandelbaren Weltordnung, gegen welche sie sich aufgelehnt haben, erzeugt. Diese Erlösung und Versöhnung überträgt sich auch zugleich auf den tief erschütterten Zuschauer und erquickt ihn, indem sie ihn zu der Erkenntniß führt, daß des Menschen Dasein nicht der rohen Gewalt eines tödtlichen und willkürlich schaltenden Zufalls, ungerechten Anschlägen und böswilligen Ränken irdischer Mächte unterworfen sei.

Grillparzer beruft sich zur Rechtfertigung seiner dramatischen Ethik auf die jüdische und spätere christliche Theorie von Sünde und ihrer Sühne, bedenkt dabei aber nicht, daß der rächende Gott des alten Testaments, der auch im mosaischen Gesetz waltet, nicht der vergebende des Christenthums ist und daß ferner die auf rein sittlicher Auffassung der ewigen Gerechtigkeit beruhende Dichtung des modernen Dramas seit Lessing sich an die Dogmatik der Theologie nicht zu kehren hat, denn das Drama ist nicht für evangelische oder katholische Christen oder für Juden, für Freireligiöse oder andre bestimmte Glaubensrichtungen berechnet, sondern für Menschen ohne Unterschied des Bekenntnisses, denen das im Menschen begründete allgemeine Sittlichkeitsbewußtsein innewohnt.

Von diesem Gesichtspunkte aus erwogen, wirkt ein Stück wie die „Ahnfrau“ marternd, verbüsternd, verstimmend, niederdrückend. Nicht deshalb etwa, weil, wie Grillparzer insinuirt, viele es mit dem thörichten Wahne anschauen, als habe er demonstrieren wollen, wie Schuld nur durch Schuld getilgt werden könne, sondern weil wir durch das unschuldige Leiden und das unverdiente, vernichtende Unheil, dem die Familie Borotin unterliegt, das Gefühl empfinden, daß es in dieser seiner dichterischen Welt nur einen furchtbar rächenden, unbarmherzigen, aber keinen gnädigen und die Menschen liebenden Gott giebt. Was hat Borotin, was Vertha verbrochen, daß sie der Dichter in die grausige Nacht der Verdammniß schleudert, indem er das Leben dieser Menschen mit Qual und Kummer erfüllt? Ist es die Gerechtigkeit des Christenthums, einen unschuldsvollen Knaben in Räuberhand fallen und zum ruchlosen Handwerk erzogen werden zu lassen, um ihn schließlich noch mit dem Brandmal des Vätermörders auf der Stirne in die Hölle zu spediren, statt ihm Gelegenheit zur Besserung, zur Erhebung aus dem Pfuhle der Sünde zu bieten, Reue empfinden zu lassen und seinen Untergang bei einer großen, edlen That als eine Versöhnung der verletzten Weltordnung und wahrhaft tragische Sühne zur Erhebung der Zuschauer darzustellen? Ich finde jenes diabolisch, dieses christlich. — Daß Jaromir

sich als eine „Hand des Verhängnisses“ betrachtet, dann aber, von einem Irrthume in der Auffassung der Situation bestimmt, die göttliche Weisheit zu erkennen meint und so zwischen zwei Extremen hin- und her irrlichtelnd den Zuschauer über seine Weltauffassung völlig in Verwirrung setzt, mag nur vorübergehend erwähnt werden. Grillparzer nennt Jaromir's Philosopheme über das Verhängniß Sophistereien und verwahrt sich dagegen, diese als seine eigenen Auffassungen zu betrachten. Will man diese Ablehnung gelten lassen, so muß man auch die Raisonnements Jaromir's über die göttliche Fügung als dessen ureigene und subjective Meinungsäußerung und nicht als die des Dichters hinnehmen, denn die letztere ist ebenso sophistisch. Aber wenn der Dichter damit einverstanden sein würde, so müßten wir seine Ethik aus dem Zusammenhange der Handlung und den Schicksalen der Betheiligten abstrahiren und dieses gerade führt zu der Erkenntniß, daß in der That die Religion der Rache an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied vom Dichter praktisch gelehrt wird, jener Rache des Verhängnisses, als deren Werkzeug sich Jaromir anstellt. Der Dichter hat also kein Recht, diesen „Sündenbock“ als einen Sophisten zu schmähen und sich gegen die Solidarität mit dessen Anschauungen zu verwahren. — Die einzige Figur, in der ein tragischer Zug liegt, ist die Ahnfrau, welche für ihre Sünden büßt und mit den vom Schicksal verhängten Folgen derselben insofern kämpft, als sie leidend und ruhelos umherirrt, um sie abzuwenden, ohne doch dazu im Stande zu sein, denn sie müssen ja eintreten, weil das Verhängniß die Betheiligten gegen die Bedeutung der Warnungen blind gemacht hat. Jaromir muß ja den unheilvollen Dorsch ergreifen, weil die demselben bewohnende magische Kraft, die ihm vom Schicksal verliehene Fäscination ihn unwiderstehlich lockt und bethört. Was vermag dagegen der gute Wille der Ahnfrau? Es ist ihm ja bestimmt, ihn zu ergreifen und den Vater zu tödten! Auch der Kampf gegen die unüberwindliche Mechanik des Schicksals, den die Ahnfrau kämpft, ist ein unästhetischer, weil der Zuschauer von vornherein wissen muß, daß eine finstre Macht, die grausam und unerbittlich die Menschen in ihr Elend reißen wird, sie nur zum Scheine kämpfen läßt. Ebenso wenig wie überhaupt dieses unaufhaltsam Wesen vermag auch die Ahnfrau die Speichen dieses unaufhaltsam rollenden Rades festzuhalten. Das Gespenst kämpft gegen noch weit mächtigere Gespenster. Ein Kampf aber, dessen Unsinnigkeit und Ausichtslosigkeit von vornherein einleuchtet, kann keinen rechten Kunsteffect erzielen, denn ihm fehlt vor allem das Kriterium der Freiheit. Würde es nicht lächerlich und absurd erscheinen, wenn wir einen Menschen

auf der Bühne gegen den Blitz oder eine Locomotive sich zum Kampfe rüsten fähen? Gegen diese Schicksals-Locomotive aber hat Grillparzer die Ahnfrau ausgesendet. — Tragik kann sich übrigens nur in concreten Gestalten, in menschlichen Gebilden entwickeln. Gespenster gehören nicht mehr dieser Welt an und sind daher vom Gebiete des Tragischen ausgeschlossen.

Von den Schauern und dem Graus, den die Spuk- und Poltergeister des Dichters erzeugen, von der entsetzlichen Unheimlichkeit der Scenerie und der modrigen Atmosphäre derselben, die jedem den Athem benimmt und den Zuschauer beständig in Gänsehaut hüllt, ist es vollends überflüssig, zu reden. Wenn es der Zweck des Dramas wäre, die Nerven zu überreizen und die Phantasie mit Schreckbildern zu erfüllen, so sollte man die Herren Slabe und andere Geisterbeschwörer mit ihrem Heerbann auf die Bühne rücken lassen. —

Gewiß kann man zugeben, daß die Scenerie dramatisch ist, weil fortwährend etwas Neues passirt, was uns in qualvolle Spannung versetzt und weil der Mechanismus recht geschickt in einandergefügt ist. Die Manipulation mit der Schärpe ist sogar ein Motiv, dessen Erfindung frappirt, ebenso die Beschaffung des Giftes für Bertha, die Erstechung des alten Borotin und die Enthüllung des Geheimnisses durch Boleslav. Allein es erfordert doch viel nüchterne Unbefangenheit, um diese Vorzüge über all' dem Grauen noch zu würdigen, das die Pulse des Zuschauers in fieberhafte Aufregung versetzt. — Die Manierirtheit der Sprache und wunderliche Gesuchtheit der Redefiguren, zu denen die Anaphora in erster Reihe zählen, wird Jedem auffallen, der die im Vorangeschickten mitgetheilten und mit speciellem Bezug auf diese Eigenart ausgewählten Citate genauer prüft. Manches streift darin bereits an das Geschmacklose. Gottlob, daß wir diese Periode der Romantik hinter uns haben!

Die zweite dramatische Schöpfung Grillparzer's war die Tragödie „Sappho“, die er im Alter von 26 Jahren, binnen wenigen Wochen, in ununterbrochenem Schaffensdrange dichtete. Wie Heinrich Laube in dem derselben angefügten Nachworte mittheilt, war die Veranlassung zu derselben die Aufforderung eines dem Dichter auf dem Wege nach dem Prater begegnenden Musikfreundes gewesen, einen Operntext zu verfassen, dessen Heldin die griechische Dichterin sein sollte. Grillparzer hatte zwar das Ansinnen abgelehnt, unterwegs aber dennoch den Gedanken an die Gestalt der geweihten Sängerin festgehalten und ihn in seiner Phantasie weiter verfolgt. Allmählich ging ihm dabei das Bild seiner Heldin auf und rasch keimte in ihm der Trieb,

sie zur Trägerin eines Dramas zu gestalten. Ohne Säumen machte er sich nach seiner Rückkehr an das Werk, das schnell gebieth und seiner Vollenbung zuschritt. — Zwischen der „Ahnfrau“ und ihrer nächsten Nachfolgerin „Sappho“ liegt eine Pause von beinahe zwei Jahren. Dem Unterschiede der Form und der poetischen Auffassung und Behandlung nach, der sich zwischen diesen beiden Dichtungen erkennen läßt, müßte ein weit größerer Zwischenraum vorhanden sein. Der Sprung vom schauerlich Romantischen zum Antik-Classischen und seiner ruhigen, erhabenen Einfachheit ist ganz außerordentlich groß, und daß er in dieser Weise gelang, würde schon allein für die bedeutende dichterische Begabung Grillparzer's sprechen. Freilich hat der Dichter sich von moderner Empfindung noch nicht völlig loszumachen vermocht. In seiner Heldin steckt noch viel von dem bangen, düstern Ahnen künftigen Verhängnisses, welches dem Romantiker eigen ist. Es liegt ein starker Zug von moderner Sentimentalität, die in resignirten Pessimismus getaucht ist, in ihr, und wie mir scheint, hat man diesen Umstand nicht mit Unrecht als den Hauptmangel der Dichtung bezeichnet. Allein bei Allem dem ist der hohe, hehre Flug der Gedanken, die feierliche Würde der Anschauung der Natur und der Verhältnisse, in welchen die Dichterin sich entwickelt hat, die getragene Weihe der Sprache im Vergleich zur „Ahnfrau“ so abgeklärt und gereift, daß man an keinem andern Umstande die Jugend des Autors erkennen möchte als an dem starken Hange zu pompösen Bildern und prunkenden Redefiguren, an dem Streben, den antiken Sprachstil im Reichthum der Epitheta und im Rauschen des Redestromes nachzuahmen: eine Eigenschaft, die freilich unserm Dichter bis in sein späteres Alter treu geblieben ist und die ihn als Manier von Goethe, mit dem ihn seine österreichischen Landsleute so gern zu vergleichen lieben, nicht zu seinem Vortheile wesentlich unterscheidet. Die wunderlichen Wortbildungen, gesuchten Wendungen, pathetischen Ausdrücke, welche seiner Sprache im mündlichen Vortrage ein musikalisches Element verleihen, sind ihm als Romantiker sein Lebelang als Erbtheil seiner Zeit und des sie beherrschenden dichterischen Geistes eigen thümlich gewesen.

Man hat als den Grundgedanken der Dichtung den Gegensatz von Ideal und Leben bezeichnet. Ich möchte ihn etwas concreter als den Zwiespalt zwischen dem auf den Flügeln des Gesanges durch den Aether dahinziehenden Dichtergenius und der stillen Friedlichkeit anspruchslosen, verborgenen Familienglückes ausdrücken. Sappho bekennt zu Anfang des Stückes, daß sie in Phaon den Mann erkannt habe, dem es beschieden ward, sie von der Dichtkunst wolkennahen



Gipfeln in dieses Lebens heitre Blüthenthäler mit sanft bezwingender Gewalt hinabzuziehen, um sie an seiner Seite das Glück eines einfach stillen Hirtenlebens genießen zu lassen, dessen Preis fortan ihrer Leier geweiht sein solle,

Den Lorbeer mit der Myrthe gern vertauschend  
Zum Preise nur von häuslich stillen Freuden  
Die Töne weckend dieses Saitenspiels.

Ein banges, noch nicht zum Bewußtsein gelangtes Gefühl sagt ihr, daß dieses Glück ihr nicht vergönnt sein werde. Von Anfang an quält sie der Gedanke an die Möglichkeit des Verlustes, da sie der vielen Leiden, Entbehrungen und Täuschungen sich erinnert, an denen ihr Leben bisher so überreich gewesen. Falschheit, Undank, der Freundschaft und auch der Liebe Leid hat sie erfahren.

Ich hab' gelernt verlieren und entbehren!  
Nur Eins verlieren könnt' ich wahrlich nicht,  
Dich Phaon, deine Freundschaft, deine Liebe.  
Drum, mein Geliebter, prüfe dich!  
Du kennst noch nicht die Unermeßlichkeit,  
Die auf und nieder wogt in dieser Brust.  
O, laß mich's nie, Geliebter, nie erfahren,  
Daß ich den vollen Busen legte an den deinen  
Und fänd' ihn leer!

Phaon, dem nur die göttliche Sängerin, die allbewunderte, gepriesene Siegerin im Wettkampfe vor den Sinnen schwebt, der plötzlich wie durch Zaubermacht von ihr der stillen Einsamkeit seiner fernen Thäler entrückt und zu des Lebens sonnigster Höhe erhoben ward, ist geblendet, berauscht, überwältigt von all dem unverhofften Glück und weiß keine andern Worte als die stummer Anbetung, scheuer, schwärmerischer Verehrung zu finden. Sein unerfahrenes Herz kennt noch nicht die stürmische Gewalt glühender Leidenschaft, für welche die Natur den einfachen Sohn idyllischer Thäler überhaupt nicht bestimmt hat; es ist ganz erfüllt von Bewunderung, von seligem, kindlichem Entzücken über das Glück, an der Erhabenen sein trunkenes Auge zu weiden, die ihn vor all den Tausenden mit ihrem Blick begnadete, als er aus der jubelnden Menge hervorstürzte, um ihr die ihrer Hand entglittene Leier zu bieten. Aber nicht nur der Unterschied der Seelen ist es, der eine Kluft zwischen ihm und Sappho bildet, auch an Jahren und geistiger Reife und Lebenserfahrung ist ihm die Sängerin voraus und für alle diese Vorzüge vermag er ihr nichts Anderes als Ersatz zu bieten denn seine körperliche Schönheit und sein für die Poesie glühend begeistertes Empfinden. Die Liebe scheint ihm noch ein unerforschtes Buch zu sein, er hat nur Nührung und

Dank für die Güte der in unerreichbarer Größe vor ihm stehenden Gebieterin. Kein Wort der liebenden Empfindung kommt bei den leidenschaftlichen Ergüssen Sappho's über seine Rippen, selbst ihrem Zweifel weiß er nicht mit einer Bethuerung, einer Abwehr zu begegnen. Wie ein in sprachloses Erstaunen versetztes Kind läßt er das ihm unbekannte Glück der Liebe über sich ergehen. Schon im ersten Akte spinnt sich der tragische Conflict an. Wenn Phaon in reiner, ungeheuchelter Herzensseinfalt ausruft:

O könnt' ich doch mein ganzes früh'res Leben  
Umtauschend, wie die Kleider von mir werfen,  
Besinnung mir und Klarheit mir gewinnen,  
Um ganz zu sein, was ich zu sein begehre!

so wissen wir bereits, daß niemals dieser Wunsch in Erfüllung gehen wird. Sappho und Phaon kann der Gott der Liebe nicht in glücklichem Bunde vereinen, sie sind nicht für einander bestimmt. — Auch die Sängerin empfindet immer deutlicher mit dem scharfen Instinct der Liebe dies Verhängniß. Ihr in wunderbar gehobener Stimmung zur Göttin der Liebe entsendetes Gebet am Schlusse des ersten Actes läßt bereits den Schmerz über den hoffnungslos zerrinnenden Traum deutlich erkennen, nachdem ihr Gespräch mit Melitta ihr mit Zweifeln durchwühltes, zerrissenes und friebloses Innere bereits verrathen hat. Weh' dem, der von Ruhm und Ehrsucht verlockt, aus dem stillen Heim häuslichen Friedens sich auf das unsichere Meer hinauswagt, ihm wird keine Rückkehr mehr zu dem verlassenen Glück, das hinter ihm verblüht, nur dürre Blätter rauschen um ihn hin, wenn er das Land der Jugend wiederseht — mit dieser elegischen Klage wirft sie sich kummervoll an die Brust der Freundin und vergeblich sucht sie Trost in dem Gedanken an die Ehren, die sie errang, da ihr des Herzens Glück versagt ward. Der tragische Zwiespalt in Sappho's Seele beginnt nun bereits mit unaufhaltsamer Macht über sie Herrschaft zu gewinnen: Die Liebe flieht sie und der Ruhm, an den sie ihr Herz gehängt, läßt es leer und unbefriedigt. Mit diesem dumpfen ethischen Accord klingt der erste Akt aus.

Im nächsten Akt belauschen wir zunächst Phaon's Selbstgespräch, der sich von der fröhlichen Festtafel seiner Gebieterin heimlich fortgeschlichen hat, um draußen einen Augenblick der Sammlung und Ruhe zu finden. Noch immer ist er sich über sein Inneres nicht klar. Seine Lage kommt ihm wunderbar märchenhaft vor; er, der vor der Erhabenen anbetend in den Staub gesunken wäre, jetzt ihr Genos' und Geliebter. Raun vermag er diese Wandelung zu fassen. Da erinnert er sich reuevoll seiner fernen Eltern, die er ohne Kunde

und vielleicht in banger Sorge gelassen. Wenn sie wüßten, daß er jetzt im Arme einer Sängerin sein Leben verträume, sie würden ihm zürnen. Doch nein, Sappho ist keine von den verrufenen, leichten Künstlerinnen, wie man sie in der Heimat kennt. Niemand darf sie zu schmähen wagen, sie der Frauen Zier, des Geschlechtes Krone. „Ich steh' für sie, sei's gegen eine Welt“, betheuert er; indem nahen Schritte, vor denen er sich in die nahe Grotte flüchtet. Es ist Melitta, die mit den ausgelassenen Sclavinnen herankommt, um das Haus mit Blumen festlich zu schmücken. Die Gefährten necken sie wegen ihrer schüchternen Verschämtheit, mit der sie beim Mahle dem Gebot der Herrin folgend, dem schönen Fremdling den Becher kredenzte, und deuten ihr an, daß sie erkannt, was Melitta bei diesem Geschäft empfunden habe. Nach einigen Scherzen verlassen sie das Mädchen, das nun in Klagen um seine Vereinsamung und sein liebeleeres Dasein unter Fremden im fremden Lande ausbricht. Phaon belauscht ihre Rede und tritt dann aus dem Versteck an sie heran, um mit freundlichem Zuspruch sie zu trösten. Auf sein Befragen erzählt sie, wie sie als zartes Kind von fremden Eindringlingen geraubt und nach Lesbos verkauft sei, wo Sappho ihre Herrin ward und sie liebevoll erzog. Phaon gelobt ihr gerührt Freundschaft und nimmt zum Zeichen dessen eine Rose aus dem von ihr gewundenen Strauß, die er an ihren Busen steckt. Während dessen ruft Sappho von innen nach Melitta. Phaon, nicht des Rufes achtend, bittet das in holdseliger Scham bestürzte Mädchen um ein gleiches Pfand ihrer Freundschaft, das Melitta von einem nahen Rosenbusch zu pflücken eilt. Während sie nach dem allzu hohen Zweige langt, entschlüpft derselbe ihr und sie verliert das Gleichgewicht. Phaon fängt sie mit seinen Armen auf und drückt in selbigem Entzücken einen Kuß auf ihre Rippen. Indem tritt Sappho, die bereits mehrmals vergeblich ihren Kuß wiederholt hat, aus dem Hause und erblickt Melitta in des Geliebten Arm. Nachdem sie mit herben Worten die Dienerin in das Haus geschickt, sucht sie, die jäh aufzuckende Eifersucht bezwingend, mit freundlicher Bitte Phaon vor leichtfertigen Tändeleien zu warnen, die in des still bescheidenen, fromm einfaltsvollen Mädchens Busen nur unerfüllbare Wünsche erregen und ihm Schmerz bereiten müßten. Nachdem Phaon auf alle diese Bitten wie ein Abwesender mit selbstsam abgerissenen einsilbigen Worten geantwortet und seine völlige Theilnahmslosigkeit bekundet hat, verläßt Sappho ihn, um in der Grotte Einsamkeit stiller Einker und Sammlung nachzuhängen, während Phaon wie ein Trunkener aus seiner Betäubung auffahrend und noch ganz in der Wonne ungeahnten Glückes schwelgend, sich zum Schlum-

mer auf die Rasenbank niederläßt. Alsbald kehrt Sappho, die vergebens nach Frieden gerungen, aus der Grotte zurück und erblickt den schlummernden Jüngling. Sein Anblick, in dem sich Unschuld und Frieden spiegeln, erquickt sie wunderbar und bändigt rasch die Dämonen des Argwohns, die sie verfolgen. Sie sucht sich mit dem Glauben zu beruhigen, daß ein unschuldiger, leichtsinniger Scherz, die Frucht einer muthwilligen Laune, den Geliebten zu Melitta hingezogen habe und tröstet sich mit dem Gedanken, daß ein Mann nicht so stark und tief zu lieben vermöge, als das ganz seinem Herzen folgende Weib. Schon weicht der Bann des Mißtrauens, und indem sie dem Geliebten bei sich Abbitte thut, öffnet dieser im Traume lächelnd die Lippen. Sappho küßt diese ihn erweckend und während Phaon schlaftrunken mit halbgeschlossenen Augen sich aufrichtet, tönt der Name „Melitta“ aus seinem Munde. Mit verstärkter Hefigkeit kehren nun die Qualen der Eifersucht wieder. Sappho weiß jetzt, daß Melitta ihr Bild verdrängt hat. Wie sehr sich Phaon auch bemüht, durch die Erzählung seines Traumes, in dem er Sappho in Olympia geschaut zu haben wähnt, die Liebende aufzuheitern — sie vermag ihn nicht anzuhören, sondern weist ihn hart von sich, um nach seinem Weggange sich ganz dem wilden Weh ihrer Enttäuschung zu überlassen. — Nachdem der heftige Sturm seine erste Wuth gegen sie entfesselt hat, läßt sie Melitta kommen, die sich inzwischen in kindlicher Freude lieblich geschmückt hat. Mit Unwillen erblickt Sappho diese Veränderung an dem Mädchen und ihr Verdacht, daß die Nebenbuhlerin sie mit Falschheit hintergehe, wächst zur Gewißheit. Sie sucht durch verfängliche Fragen Melitta zum Geständniß zu bringen, allein die holde Unschuld begegnet ihnen mit unverstellter Unbefangenheit. Als Sappho ihr jedoch die Blumen und das festliche Gewand abzuliegen befiehlt und dabei auf die am Busen steckende Rose weist, verweigert Melitta ihr diese und reizt die Zürnende zur Gewalt. Indem Sappho mit gezücktem Dolche auf sie eindringt und ihr angstvolle Hülfsrufe auspreßt, kommt Phaon herbeigeeilt und wirft sich ins Mittel, der Rasenden mit heftiger Rede wehrend. Sein Zorn kennt keine Grenzen, als er das Vorgefallene vernimmt; mit Vorwürfen Sappho überschüttend, weil sie ihn verlockt und an trügerischen Fäden mit sich fortgezogen habe, reißt er in leidenschaftlichem Eifer Melitta von ihrer Seite und führt sie hinweg. Im vierten Act erscheint Sappho ganz von ihrem Schmerz überwältigt und in verzweifeltsten Klagen sich ergehend über die Täuschung der Liebe und die Pein des Undanks. Sie irrt ruhelos am einsamen Ufer durch die Nacht, nur Rache und Vergeltung sinnend. Da kommt ihr der Gedanke an den Oasifreund

auf der nahen Insel Chios. Zu ihm beschließt sie Melitta zu senden, um sie in abgeschiedener Verlassenheit ihren Frevel büßen zu lassen. Sie ruft den alten Diener Rhamnes und befiehlt ihm, das Mädchen von ihrem Lager an das Ufer zu locken, um sie dann sogleich in dem dort bereit liegenden Rahne in die Verbannung zu führen. Rhamnes gehorcht und bringt Melitta zur Stelle, nachdem er ihr vorgespiegelt, die Herrin verlange nach ihr. Als sie erfährt, was über sie beschossen sei, leistet sie Widerstand und will zu Sappho eilen, um ihre Gnade zu ersuchen. Inzwischen hat Phaon Verdacht geschöpft und den Diener erspäht. Mit der Entschlossenheit eines Verzweifelten zwingt er ihn, von seinem Vorhaben abzulassen und besteigt dann selber den Nachen, Melitta mit sich fortführend. Rhamnes alarmirt sogleich die Diener und theilt Sappho das Vorgefallene mit, worauf diese Befehl giebt, die Schiffe zu bemannen und den Fliehenden nachzuweichen. — Als bald haben die Verfolger den Rahn eingeholt und den Widerstand Phaons bewältigt. Als der Morgen anbricht, bringt man Phaon und Melitta zurück. Der Zorn und der Rachedurst Sapphos haben bei der Botschaft von dem Herannahen der Flüchtigen dem wilden Jammer wieder Platz gemacht. Mit dumpfer Verzweiflung läßt Sappho die zornigen Vorwürfe Phaons und die sanften Bitten Melitta's über sich ergehen. Ihr unsäßbarer Schmerz findet keinen Ausdruck; als die erste Leidenschaft Phaons, der wie ein Rasender sich geberdet, sich gelegt und der Anblick des geliebten Mannes Sappho's Herz von Neuem mit Gram und Weh erfüllt hat, fügt auch Phaon seine Bitte um Versöhnung zu der Melitta's. Der edle Sinn Sappho's gewinnt die Oberhand und den Rached Gedanken entsagend wendet sie sich ab, ganz ihrem Leid sich zu überlassen. — In ihrem Hause, das sie aufgesucht hat, um den Kampf ihrer Seele zu bestehen, findet sie ihre Kraft wieder, indem sie zu sterben beschließt. Festlich gekleidet und mit dem Siegesfranze die Stirn geschmückt, tritt sie nach kurzem Ringen hinaus zu den Liebenden, Versöhnung und Frieden zu bringen. Ein ergreifendes Gebet zu den Göttern sendend, wendet sie sich zu Aphroditens Altar, wo die heilige Opferflamme angezündet ist, und spendet Phaon und Melitta ihre letzten Segensgrüße, um sich dann vom Felsen in das brandende Meer zu stürzen.

Es ist —

Berwölkt der Vorbeer und das Saitenspiel verklungen.

— Es war auf Erden ihre Heimat nicht.

Sie ist zurückgekehrt zu den Thron!

Mit diesen bewegten Schlußworten des alten Rhamnes verkündet der

Dichter die Erfüllung des tragischen Grundgedankens seiner Schöpfung. Sappho muß untergehen, weil sie sich ihrem gottgeweihten Dienste im Heiligthum Appollo's abgewendet und niedern Regungen ihr Herz erschlossen hat. Die göttergleiche Sängerin darf nicht, wie andere Sterbliche ungestraft irdischer Liebe pflegen, welche ihren Sinn entweiht und sie der Sangeskunst entfremdet. Sie soll nur die keusche Priesterin der Ewigen sein, die ihr zu Sieg und unvergänglichem Ruhm verhelfen. Jede Theilung ihres Herzens führt in ihr den Bruch mit sich selber herbei und endet mit Unglück. Aber dort oben, auf des Helikons wolkenumsäumten Gipfeln werden die Pierischen Jungfrauen sie in der bessern Heimat mit ewiger Freude umgeben. Diese ganz antike Perspective bringt die Versöhnung.

Als Gedicht wird „Sappho“ unter dem Besten, was die deutsche Literatur je geschaffen hat, allezeit ihre Stelle behalten. Feierlich und hehr wie Waldesrauschen und die erhabene Sprache des unendlichen Meeres klingt des Dichters Sang durch unsere Seele; andachtsvolle Schauer und heilige Gefühle erfüllen sie bei den mächtigen Accorden seiner Feier. Ein hoher Sinn und edles Feuer leuchtet uns aus seinem Liebe entgegen und tief bewegt lauschen wir dem gotterfüllten Sange. Wer nicht reine Nüchternung und geläutertes Empfinden nach dem Genuße dieser Dichtung verspürt, dem mag es wohl an der Gabe dichterischer Empfänglichkeit gänzlich mangeln. Reiner und edler ist das Ideal der dichterischen Phantasie nur in wenigen Denkmälern unserer Literatur in dramatischer Form zum Ausdruck gelangt, wenige auch hinterlassen ein so ungetrübttes Gefühl der Versöhnung wie diese. Dabei ist die Melodik der Sprache und der Reichtum an schönen Wendungen, an erhabenen Gedanken und sinnigen Bildern so verschwenderisch darin ausgestreut, daß selbst die übrigen, dem reiferen Alter des Dichters entsprossenen antikisirenden Dramendichtungen damit nicht in Vergleich treten können. Auch die namentlich in der Argonauten-Trilogie oft störenden Gesuchtheiten der Wortbildung und Verbindung der Ausdrücke, die leider stark hervortretende Manier Grillparzer's, nach ungewöhnlichen, unnatürlichen Wendungen zu haschen, macht sich in dieser Dichtung nur an wenigen Stellen geltend. Form und Inhalt zeigen die Glätte und den Adel dichterischer Schönheit und stehen zu einander in einem harmonischen Verhältniß.

Aber wie hohes Lob man auch der Dichtung als solcher zu spenden bereit sein mag: als Drama zur Darstellung auf der Bühne wird man es nur unter erheblichen Reserven für geeignet erklären können. Das, was man gewöhnlich als „poetische Sprache“ be-

zeichnet, ist für Bühnenstücke in der Regel ein sehr trügerischer Vorzug. Der Figurenreichtum der Sprache, die Erhabenheit des Stils, die sich in großartigen Bildern und Vergleichen, in einer geistreichen Ideenassociation und hohem Gedankenfluge kundgiebt, findet selbst bei idealen Dramen auf der Bühne eine natürliche Grenze in der Schnelligkeit, mit der das gesprochene Wort vor dem Ohre des Hörers verklingt. Jeder fleißige Theaterbesucher weiß aus hundertfältiger Erfahrung, daß das verständnißvolle Anhören auch eine Fertigkeit ist, die man wie jede andere erst aus längerer Übung erlangt, wenn man den festen Willen in das Theater mitbringt, nichts ungehört am Ohre vorüberziehen zu lassen, also mit ganzer Concentration des Geistes zu lauschen. Aber selbst der Geübte hat Momente, in denen sein Geist unbewußt abirrt und die Aufmerksamkeit nachläßt. Bald ist es das Aussehen eines Schauspielers, bald ein störendes Geräusch, bald der merkwürdige Ton einer Schauspielerin, was die Aufmerksamkeit ablenkt, öfters auch hindert Mangel an geistiger Ruhe und Sammlung die Ausdauer des Hörers. Zu allen diesen äußeren Umständen kommen jedoch weit häufiger solche, die aus der Dichtung selber entspringen und diese sind die gefährlichsten. Vor allen andern zählen dazu die sogenannten geistvollen Gedanken, die Metaphern, Metonymien und rhetorischen Floskeln, die mancher Poet wie aus reichem Füllhorn auf den Zuschauer herabregnen läßt. Anfangs läßt sich dieser den Segen wohl gefallen; originelle Bilder und Vergleiche unterhalten den Geist, wie die tanzende Glasugel auf der Fontaine Gefallen erregt. Aber wenn sich ihre Zahl so verstärkt, daß schon die nächste Floskel dem Hörer auf den Kopf fällt, während er kaum damit fertig geworden ist, den Sinn der vorausgegangenen zu erfassen, dann tritt plötzlich ein Moment ein, in welchem der Geist sich überlastet fühlt und den Dienst kündigt, um ein wenig spazieren zu gehen. Es hilft nichts, daß der Hörer den störrigen Gesellen gewaltsam zu seiner Pflicht zurückzuführen sich abmüht, immer wieder entschlüpft der Schelm wie ein mutwilliges Füllen und wir sitzen plötzlich da, und lassen uns die Wellen der Beredsamkeit über den Kopf schlagen, wobei wir wohl das sich immer erneuernde donnernde Getöse und Rauschen der Brandung hören, aber nicht mehr zu unterscheiden vermögen, von welcher Woge es erzeugt ward. Oft hat sich auch der Dichter unklar ausgedrückt; ein Bild oder ein Tropus ist nicht ganz bedend gewesen und wir sind eben dabei, uns darüber zu vergewissern, woran es liegt, daß wir den Sinn der vernommenen Rede dunkel finden, da puffen schon wieder ein paar Leuchtfugeln auf, die wir

vielleicht nicht ganz genau vernommen haben und die daher uns ebenfalls nur zur Hälfte verständlich bleiben. So geht das fort mit Unterbrechungen zwar, aber in häufiger Wiederkehr, und wenn wir nach dem Actschlusse unsere Nachbarn um Ergänzung der Lücken bitten, erfahren wir zu unserer Ueberraschung, daß auch sie Vieles verloren haben. Man kann ganz dreist behaupten, daß bei einem derartigen, mit Schönfärberei und poetischer Geistreichelei erfüllten Dialog sieben Achtel von den Zuschauern in ein geistiges *dolce far niente* eingelullt werden, bei dem sie aus allem Zusammenhange kommen und nur die dumpfe Erinnerung an ein fortwährendes Hin- und Herbogen voller Tonaccorde zurückbehalten. Aurora, der es ebenso ergangen, die aber, da sie sich zum Lehrerinnensexamen in der *Selecta* vorbereitet, doch den Schein tieferer Bildung wahren zu müssen meint, sagt am andern Morgen in der Classe: „Entzückende Sprache! Wunderbar poetische Gedanken. Nein, wie das klingt! Ganz, als wenn man Tasso hört!“ und die Frau Commerzienrätthin, der Herr Oberstlieutenant, der Rentier — sie alle stimmen diesem Urtheil, das Aurora Abends im *Cercle* wiederholt, vollkommen bei, ob es ihnen gleich nicht besser erging. Es soll nur Einer wagen, die frivole Frage aufzuwerfen, worin denn für die Herrschaften die Poesie der Sprache des Herrn X. liege. „Mein Gott, dieser impertinente, skeptische Mensch muß auch über Alles seine Lauge gießen“ — wird man hinter seinem Rücken medisiren, und wehe dem Kritiker, der den Muth besitzt, die Meinung drucken zu lassen, daß doch eigentlich recht viel Wortgebimmel und Phrasenhaftigkeit in dem Dialog sei, und das Verständniß dadurch erschwert werde. Man wird ihn einen hornirten Tropf schelten und ihn ob seiner prosaischen Absprecherei vornehm belächeln! Das Alles soll nun freilich nicht auf die Sprache Grillparzer's in vollem Umfange Anwendung finden, allein ein Theil dieser Bemerkungen, vor allem der Grundgedanke, daß die prunkvolle Ornamentik der dramatischen Diction dem Wesen und den Erfordernissen des dramatischen Vortrages nicht entspreche, soll ebenso sehr auf ihn wie auf jeden anderen Sprachsymphoniker gemünzt sein. Die Melodie des Vortrages schmeichelt dem Ohre und benebelt den Verstand. Man sollte nur wissen, mit welcher heiligen Andacht das Publicum in solchen Stücken den größten Unsinn, den die Schauspieler, um sich zu retten, in kritischen Momenten oft zu Tage fördern, hinnimmt, und man würde staunen über die beherrschende Zauberkraft solcher Sprachmusik.

Aber nicht nur die Ueberfülle an Redebüthen, sondern auch die Armuth an Handlung beeinträchtigt die Wirkung dieses Stückes



auf der Bühne. Wir Deutschen haben uns leider durch die Dürftigkeit unserer dramatischen Actionen bereits so sehr an die sogenannten Sprechstücke gewöhnt, daß wir kaum Anstoß daran nehmen, wenn vier oder fünf Personen während zwei bis drei Stunden ab- und zugehen und mit einander längere Wechselgespräche führen, ob zwar Drama von *δράμα*, d. i. eine concrete Handlung verrichten, hergeleitet ist und Lessing wie Aristoteles die Handlung als das erste und oberste Erforderniß des Dramas erklären. Daher sind wir auch mit den Grillparzer'schen Stücken, in denen herzlich wenig objectives Thun vorkommt, ganz einverstanden — wenn wir auch nicht ins Theater gehen, sobald sie gegeben werden. In den ersten beiden Acten der Sappho pflücken die Mädchen Blumen, Melitta sucht eine Rose zu erlangen, gleitet aus, fällt Phaon in den Arm und empfängt den Liebestuß. Im dritten läßt Sappho Melitta kommen und bedroht sie mit dem Dolche, worauf Phaon sie schützt und der Gefahr entriickt. Im vierten, Auftrag an den Diener und Widerstand Phaons gegen dessen Vorhaben, dann Flucht und im fünften Zurückführung der Flüchtigen, Kniefall und letzte Segnungen der Liebenden, endlich freiwilliger Tod Sappho's. Ueberblickt man dieses Ensemble von Actionen, so muß man einräumen, daß es herzlich dürftig ist und wenig objectives Interesse erregt. Uebiglich die causale Bedeutung der Vorgänge für die weitere Entwicklung der Dinge und des tragischen Conflictes ist es, welche uns bei diesen „That-handlungen“ fesselt. Zudem waltet die Reflexion, das Uyrische derart vor, daß der prompte, rasche Verfolg der Actionen dadurch erheblich aufgehalten und die Spannung des Zuschauers auf eine bedenkliche Probe gestellt wird. Man wird mir „Tasso“ entgegen halten, worauf sich erstens erwidern läßt, daß unsere classischen Meister auch nicht Päpste gewesen sind, sondern ebenso menschlich sündigen konnten, wie andere weniger begnadete Poeten und ferner, daß, was einem Goethe erlaubt oder verziehen wird, darum noch nicht als für jedermann zulässig gelten darf, endlich aber, daß Goethe keineswegs daran dachte, mit seinem „Tasso“ ein Stück für die Bühne zu liefern, sondern im Gegentheil sich lange dagegen gesträubt hat, die Aufführung zu gestatten, wie oft auch Schiller ihn deswegen anging. —

Freilich wird trotz der Kärghlichkeit der Handlung das Stück immer große und unwiderstehliche Wirkung auf den Zuschauer zu üben vermögen, wenn es in vollendeter Darstellung in Scene geht. Die Rolle der Sappho ist eine Perle für die deutsche Schauspielkunst, aber auch Phaon und Melitta sind lohnende Aufgaben für die

Darsteller, denen Kraft des poetischen Empfindens und ein warmer, natürlicher Ton zu Gebote steht. Eine Sophie Schröder, die auf ihren mächtigen Armen diese Dichtung durch ganz Deutschland trug und damit dem Verfasser mehr nützte, als ein Duzend Kritiker es gekonnt hätten, war gewiß eine Vertreterin für die Sappho, wie sie sich der Dichter nicht vollendeter wünschen mochte. Allein — wo finden sich denn heute die Schauspielerinnen, die im Stande sind, den tiefen Born des in „Sappho“ lebenden Gefühls zu erschöpfen und dabei auch die entsprechende Macht und Größe der Leidenschaft besitzen? Ich habe bis jetzt noch immer gefunden, daß die Heroinen, deren es ja auf deutschen Bühnen eine Anzahl von vortrefflicher Künstlerin gibt, im Punkte des hinreißenden Gemüthslebens nicht den vollkommensten Grad der künstlerischen Illusion zu erzielen vermögen, weil ihnen das Weiche, der Schmelz, kurz die Wahrheit, Größe und Poesie des Empfindens nicht in dem Maße eigen zu sein pflegt, wie die Hefigkeit des Affectes, des Jornes, der Rachsucht, der Verzweiflung und damit verwandter Modulationen des Seelenlebens. Deshalb stelle ich mir das Gebet am Schlusse des ersten Actes (übrigens beiläufig bemerkt eine Originaldichtung der antiken „Sappho“) und jenes am Schlusse des fünften als zwei der schwierigsten Stellen der ganzen Rolle vor, zu denen dann noch der Monolog in der Nacht im vierten Acte hinzutritt. Ob es überhaupt heute Künstlerinnen giebt, die mit einiger Jugend und körperlicher Schönheit, mit der Fülle der Mittel in Stimme und Pantomime die Fähigkeit vereinen, beide Seiten der Rolle, die lyrische wie die pathetische mit gleicher Vollkommenheit zu gestalten — dies möchte ich beinahe zu bezweifeln die Vermessenheit besitzen, denn ich habe noch von keiner gehört, der alle diese Vorzüge zu Gebote ständen. — Für Melitta finden sich schon leichter gute Vertreterinnen. Das Naive, die fromme, duftige Unschuld, mädchenhafter Liebreiz sind Eigenschaften, die wenigstens an einzelnen bevorzugten Bühnen in unsern Residenzen und größeren Provinzialcentren für schweres Geld zu haben sind. Auch dem Phaon wird ein tüchtiger jugendlicher Held, deren es ja unter der zeitgenössischen Generation eine ansehnliche Zahl giebt, ohne Schwierigkeit gerecht werden können, wenn er Illusionskraft und poetisches Gefühl besitzt. Leider mangelt es jedoch selbst vielen bessern Bühnen an einem wirklichen jugendlichen Helden und Liebhaber, weshalb denn der gesetzkere Colleague des Heldenfachs einspringen muß, der den Posa und den Egmont spielt. Ich kann mir aber nichts Besseres denken als diese von gröblichem Kunstvandalismus zeugende Besetzung. Sollte es aber wohl eine Bühne in Deutschland geben,

an der alle drei Rollen in einer Weise gespielt werden, daß der höchste Grad des Kunstschaffens erreicht wird? Die großen Virtuossinnen des Heldinnenfachs haben, trotzdem das Stück immer nur ein kleines Häuflein von Liebhabern gehabt hat, mit Eifer dafür gewirkt, daß es im Herzen der Nation immer wieder von Neuem aufgefrischt wurde. Ueber sechzig Jahre sind bereits verstrichen, seit Sappho, die im Jahre 1818 entstand, in Wien zum ersten Male das Licht der Lampen erblickte. Wie viele von unseren modernen Tragödien können sich einer ähnlichen Lebenskraft rühmen, wenn wir von den classischen absehen? Es liegt etwas Achtungsgebietendes in diesem Alter, wenngleich man sich sagen muß, daß weniger die Gunst des Publicums als jene der Bühnendirectoren und der Tragödiinnen das Verdienst an demselben haben, denn wer hätte schon bei einer der Grillparzer'schen Dichtungen, zumal bei „Sappho“, ein gefülltes Haus vorgefunden? — Trotz ihrer hervorragenden Vorzüge sind doch von jeher die verschiedenartigsten Urtheile über ihren Werth laut geworden. Die Romantiker, namentlich Tieck, wollten nichts von der Dichtung halten, obwohl der Dichter zu den Ihren zählte, während die Anhänger der antiken Idealtragödie dieselbe als eines der größten Meisterwerke von wahrhaft classischem Charakter priesen. Im Publicum errang „Sappho“ immense Erfolge. Ihr und der „Annfrau“ hat der Dichter den Beginn seines Dichterrufes wie auch ansehnliche materielle Ergebnisse zu danken, denn nachdem „Sappho“ in die Welt gegangen war und Grillparzer's Namen weit über Oesterreichs Grenzen getragen hatte, erhielt er als Anerkennung seines Talentes die Stelle eines Secretärs der Kaiserin und eine Dotation, die es ihm gestattete, ungestört den Mufen zu leben. —

Auch heute noch sind die Meinungen über die Sappho sehr getheilt. Während Gervinus es als eine Verirrung behandelt, daß man ihr früher zujubelte, erhebt Gottschall das Stück mit begeisterten Lobsprüchen. Karl Hillebrand vermist an Sappho sowohl wie an Phaon alle persönlichen Sonderzüge und erklärt diese Figuren für verzeichnet, und selbst Scherer, ein warmer Vertheidiger Grillparzer's, findet an der Handlung wie an dem Ausgange Manches anzusehen. Die Oesterreicher lieben es, mit besonderem Stolz Grillparzer ihren Goethe zu nennen und gewiß sind sie dazu theilweise berechtigt, wenn man lediglich die Kraft des dichterischen Erschauens, die Sprachgewandtheit und die Schönheit der äußeren Form der Grillparzer'schen Dichtwerke ins Auge faßt: freilich eben nur theilweise, denn welch' ein Unterschied trotzdem zwischen einem Grillparzer'schen Stücke wie

„Sappho“ und etwa der Goethe'schen „Iphigenia“ ist, tritt erst dann recht ins Bewußtsein, wenn man beide Stücke gelesen und mit einander verglichen hat. Während der österreichische Dichter mancherlei sprachliche Seltsamkeiten, ungewohnte Wortverbindungen und Redefiguren anwendet, wodurch die Lectüre stellenweis den Effect einer guten Uebertragung aus dem Griechischen übt, bleibt Goethe jederzeit bei dem Stile classischer Einfachheit, Ungesuchtheit und Natürlichkeit im Ausdruck; seine Redeblüthen sind nicht künstlich im Treibhause der Rhetorik gezogen, sondern sie sprießen gewissermaßen unwillkürlich aus dem Boden genialer Urkraft.

Gleichwohl wird das poetische Leben, welches mächtig in Grillparzer's „Sappho“ pulst, durch solche Eigenthümlichkeiten in der Form nicht gehemmt und daher wird die Dichtung immer und zu allen Zeitepochen ein glänzendes Denkmal großartigen dichterischen Schaffens und für ideal angelegte Naturen ein Quell lauterer Erbauung bleiben.

Zwischen „Sappho“ und dem nächsten größeren dramatischen Werke Grillparzer's, der Trilogie „Das goldene Vließ“ liegt ein romantisches Drama: „Der Traum ein Leben“, welches ich übergehe, weil ich nur noch die auf den Bühnen öfter anzutreffenden beiden Idealtragödien „Medea“ und „des Meeres und der Liebe Wellen“ einer näheren Betrachtung zu unterziehen gedenke. Der Erfolg der „Sappho“ mochte den Dichter mächtig angeregt haben, aus dem frischen Quell seiner dichterischen Empfindung immer weiter zu schöpfen. „Sappho“ war inzwischen nicht nur in Wien, sondern auch in Berlin, Dresden, Leipzig und andern bedeutenden Städten aufgeführt worden und hatte überall bedeutendes Glück gehabt. Das spornte den Dichter natürlich zu neuem Schaffen an. Bereits zu Ende September desselben Jahres (1818), in dem Sappho vollendet ward, begann er seine Trilogie „Das goldene Vließ“, welche er ein „dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen“ nennt. Am 27. Januar 1820 war die letzte Seite daran geschrieben worden.

Wie Laube anführt, fielen in die Zeit dieser Arbeit große Störungen und Unterbrechungen; der gewaltsame Tod der Mutter und eine Reise nach Italien. Trotzdem ist von Ungleichheiten nichts zu merken. Die Trilogie scheint wie aus einem Gusse geschaffen zu sein. Man hat den Mangel an einer wirklich trilogischen Gliederung an der Dichtung aussetzen wollen. Worin dieser jedoch liegen soll, ist mir nicht begreiflich. Laube stellt in seinem Nachwort zu diesem Werke dasselbe sogar der Wallensteinichtung an die Seite, lobt die keusche und tiefe Führung des tragischen Charakters und

bezeichnet es in seinem weitgegliederten Umfange und in seiner tragischen Gewalt als ein Unicum in unserer Literatur. Vielleicht ist dieses Urtheil ein zu weitgehendes, was den ersten Theil desselben anlangt. Hinsichtlich der tragischen Gewalt der Dichtung jedoch kann man ihm wohl beistimmen.

Der Dichter macht uns sogleich mit wichtigen Eigenschaften seiner Heldin bekannt, indem er uns an das kolchische Meeresufer führt und Medea im Kreise ihrer Gefährtinnen die Vorbereitungen zur Jagd beginnen läßt. Sie schmählt mit einer ihrer Gespielinnen, die, ihrem Versprechen unvermählt zu bleiben und Medea's Loos zu theilen untreu, sich mit einem Hirten verlobt hat. Der stolze, kühne nach Freiheit und ungebundener Lust in Wäldern und Bergen lechzende Sinn der königlichen Jungfrau tritt bereits in den ersten Worten mit seinem leidenschaftlichen Ungeftüm hervor und läßt uns ahnen, daß ein ungewöhnlicher thatenbustiger Geist in dieser Virago wohne, welche die Männer haßt und mit muthigen Genossinnen der Waidlust fröhnt, ja wohl gar entschlossen ist, auf menschliche Leiber die verderbliche Spitze ihres Wurfspeers zu richten, sobald sie feindlich sich nahen. Ganz das Gegentheil davon ist Aietes, ihr Vater, der Kolcherfürst, ein tückischer, hinterlistiger Barbar, dessen Goldgier alle andern Triebe beherrscht, und der, als er von der Landung eines fremden Schiffes hört, das feindliche Männer herbeigeführt hat, nicht wie Medea darauf sinnt, ihnen mit der Lanze in der Hand entgegen zu treten, sondern mit feiger Hinterlist durch die zauberischen Künste seiner Tochter die Fremden zu vernichten trachtet. Medea zeigt wenig Neigung, dem Vater dazu behilflich zu sein. Ihr Sinn steht nicht nach den Schätzen der Fremden, sondern nach der frohen Lust des Jagens; auch scheint ihr des Vaters tückischer Anschlag verächtlich und mit unverhohlenem Trotz sucht sie daher dem Andringen des Königs sich zu entziehen. Man fühlt aus den ersten Wechselreden sofort, daß das Verhältniß zwischen Vater und Tochter ein unfreundliches ist, weil beide nicht zu einander passen und Medea nur widerwillig sich dem ungerechten Regiment des harten, launischen und wankelmüthigen Barbaren fügt. Indessen kommt die Botschaft, daß der Anführer der Fremden in Frieden mit Aietes zu unterhandeln wünsche. Der König heißt ihn kommen, jedoch ohne Waffen, um selber zur Sammlung seiner Männer Zeit zu gewinnen. Auch befiehlt er Medea, einen Schlaftrunk zu bereiten, mit dem er den Feind betäuben will, um ihn dann zu tödten. Als bald erscheint Phryxus, das goldene Bließ auf der Lanze tragend, um dem König Freundschaft anzutragen, denn ein Gott habe ihn nach Kolchis gesandt, um

dort das goldene Bließ niederzulegen. Phryxus (Grillparzer hat consequent das y statt des i in diesem Namen gebraucht), der göttlicher Abkunft sich rühmende Sohn des Königs Athamas von Orchomenos, hat vor den Ränken einer tödtlichen Stiefmutter, die ihm nach dem Leben trachtete und den Vater wider ihn aufstachelte, so daß dieser ihn zu tödten beschloß, sich nach Delphi geflüchtet, um im Tempel des Apollo Rath und Schutz von den Göttern zu erslehn. Als er dort ermattet anlangt, befällt ihn ein Schlummer und es erscheint ihm im Traume die Gestalt eines Gottes, der auf seinen Schultern ein goldenes Widderfell trägt. Derselbe deutet ihm an, er möge das Bließ an sich nehmen, um damit sich Rettung und Rache zu bereiten. Als Phryxus erwacht, erblickt er in einer Tempelnische die Statue jenes Gottes, an deren Fuß er den Namen Kolchis findet. Er nimmt von ihren Schultern das goldene Widderbließ, eilt damit aus dem Tempel und entkommt unverfehrt den ihm bereits nachgeeilten Häschern seines Vaters, die vor dem göttlichen Palladium sich anbetend beugen, dann besteigt er ein Schiff und führt das Heiligthum durch Sturm und Wogen nach dem fernen Kolcherlande. Das vor dem Hause des Königs am Ufer stehende Götterbild des kolchischen Gottes Peronto erkennt Phryxus sogleich als das Ebenbild jenes im Tempel ihm erschienenen Gottes, dessen Eigenthum das goldene Bließ ist, und legt dieses nunmehr zu den Füßen des rettenden Schützers nieder. Aietes' Tücke läßt sich durch des Fremden wunderbares Geschick nicht irren; sein Sinn steht nach den Schätzen desselben. Er sucht ihn mit List zu umgarnen, indem er der inzwischen mit dem Zaubertrank herzugekommenen Tochter, deren holdselige Schönheit auf Phryxus einen mächtigen Eindruck macht, des Fremden Schwert zu verlangen aufträgt. Phryxus, ihrer Treue vertrauend, folgt der Weisung und begiebt sich dann nach dem Schiffe, um die für den König ausersehenen Gastgeschenke zu holen. Während dies geschieht, hat Aietes die Seinen versammelt und zum Kampfe aufgerufen, zugleich aber die Gefährten des Fremden durch den zauberischen Trank in Schlaf versenkt. Als Phryxus aus dem Hause des Königs tritt, sieht er bereits die bewaffneten Kolcher ihm drohend nahen und ahnt die Gefahr. Medea, die den Vater vor der frevlen That vergebens gewarnt hat, will dem Gast ein Schwert reichen, da sie ihn des seinigen beraubt hat, allein der König entreißt es ihr und dringt auf den sich in den Schutz des Gottes flüchtenden Phryxus ein. Dieser reißt das vor dem Götterbilde aufgepflanzte Heiligthum, das auf der Lanze hangende goldene Bließ an sich, und setzt sich zur Wehr. Aietes jedoch kehrt sich nicht an das Heiligthum und ver-

langt immer ungestümer von Phryxus dessen Auslieferung. Phryxus sieht keine andere Rettung mehr, als indem er dem Feinde willfahrt, warnt ihn aber vor der Rache der Götter, wenn er auch jetzt noch nach des Fremdlings Leben trachten und es nicht später ihm zurück geben werde. Aietes erschrickt und will das Bließ zurückweisen, allein Phryxus weigert sich nunmehr, es wiederzunehmen. Da jener immer heftiger wird und vergebens sich von der verhängnißvollen Beute zu befreien strebt, übermannt ihn die Wildheit und verleitet ihn, Phryxus das Schwert in die Brust zu stoßen. — Der Sterbende ruft den Fluch der Götter auf den Mörder herab und verheißt ihm sein und seiner Kinder Verderben. Medea aber, welche nach der schrecklichen That herbeigekommen ist, faßt die Ahnung furchtbaren Unheils und mit gräßlicher Phantasie schaut sie im Geiste bereits das Heranstürmen der dräuenden Erinnyen.

Wenn man vom modernen Dichter verlangen darf, daß die Entwicklung in dem tragischen Geschehe seiner Helden folgerichtig nach dem Causalgesetz von Schuld und Strafe vor sich gehe, — und diese Forderung muß man stellen, wenn eine Dichtung sich im Gewande einer idealen Kunstschöpfung präsentiert und darnach beurtheilt werden will — so wird man bei dem Vorspiele „der Gastfreund,“ welches Grillparzer ausdrücklich als ein Trauerspiel aufgefaßt zu sehen wünscht, vergebens nach der innern Nothwendigkeit des Untergrundes des Helden forschen. Phryxus wird durch eine Vision zu dem Raube des Bließes angeregt. Er muß sie für den Wink einer göttlichen Vorsehung halten und der Umstand, daß er den Gott, der ihn rettet, in Kolkhis wiederfindet, und damit in die Lage kommt, das ihm anvertraute heilige Gut seiner früheren Bestimmung wiederzugeben, zeugt für die Richtigkeit der von Phryxus angewendeten Auslegung. Grillparzer will nun die Schuld des Helden in dessen blindes Vertrauen auf das Schicksal setzen, denn Phryxus sagt:

Hab' ich den Sieg durch eig'ne Schuld verwirrt  
Das Haupt darbietend dem Verräthernek  
Und blind dem Schicksal trauend statt mir selber,  
So laß doch Rache wenigstens ergehn,  
Und halte deines Wortes erste Hälfte.

Auf den ersten Blick mag diese Motivirung als ausreichend erscheinen. Allein sie gewährt nicht das Gefühl der tragischen Reini- gung, welche doch aus der Erkenntniß eines hehren Waltens der ewigen Weisheit, des unwandelbaren Sittengesetzes resultiren soll. Als einen äußerlichen Erklärungsgrund für das Schicksal des

Helden kann man dies Motiv gelten lassen. Es ist die unmittelbare Ursache seines Todes, aber nicht die tragische Begründung desselben. Der Tod müßte durch eine sittliche Nothwendigkeit erklärt und in die Sphäre der allgemeinen Weltordnung erhoben werden. Dies setzt aber voraus, daß Phryxus gegen seine Pflicht gefehlt, daß er in dem Bemühen, sich vor den Nachstellungen der Eltern zu retten, sich in der Wahl der Mittel vergriffen und damit die rächende Vergeltung heraufbeschworen habe. Selbst wenn wir die antike Theorie von der künstlichen Verblendung der Menschen durch die vom *ποῖνος* geleiteten Götter herbeiziehen wollten, die ja für unsre Weltanschauung unzulässig und daher dem Dichter unsrer Zeit versagt ist, würde sich kein Grund zu dieser Rache der Götter ausfindig machen lassen, denn von einer *ἰσχυς*, einer frivolen Neigung zur Verachtung des Göttlichen in Folge zu reicher Segnungen des Geschickes kann doch bei Phryxus nicht entfernt die Rede sein. Phryxus, der Verfolgte, vom Geschicke geschlagene, unglückliche Sohn schuldbeladener Eltern, sucht Rettung bei den Unsterblichen und findet sie. Zum Dank opfert er das ihm geliebte Unterpfand der Rettung auf ihrem Altar und naht dem fremden Beherrscher der neuen Heimath mit der Demuth und Freundlichkeit eines Hilfesuchenden, dessen einziges Ziel die Erlangung eines friedlichen Asyls bildet und der die Gewährung eines solchen mit allen der Gastfreundschaft gebührenden Opfern erstrebt. Wo liegt da der tragische Knotenpunkt? Daß sein gutes, vertrauensvolles Herz ihn zur Unvorsichtigkeit verleitet, ist beklagenswerth und eine Thorheit, wie viele andere aus gutem Glauben entsprungene, unüberlegte Handlungen; man findet es traurig, daß dies so unheilvolle Folgen nach sich zieht, wie man es auch traurig findet, wenn Jemand unter die Räder einer Locomotive geräth, indem er einen Bahnstrang unvorsichtig überschreitet. Tragisch ist nur der Kampf, das Ringen gegen eine Uebermacht der Umstände oder die Triebe des eigenen Ich's oder auch gegen beides zugleich!

Es zeigt somit von einer durchaus unrichtigen Vorstellung von dem Wesen des Tragischen, wenn Grillparzer seinen Helden an einer Unvorsichtigkeit zu Grunde gehen läßt, und aus diesem Grunde übt auch der Ausgang dieses Vorspiels einen Eindruck, der nichts weniger denn tragisch reinigend und erhebend, sondern nur deprimirend und erschütternd wirkt, und es ist mit Rücksicht hierauf sehr begreiflich und natürlich, daß weder dieser noch der folgende Theil der Trilogie, der, wie wir sehen werden, wenig Versöhnendes in sich birgt, auf dem deutschen Theater festen Fuß zu fassen vermocht hat.



Es mag noch besonders erwähnt sein, daß der Dichter in der Behandlung des sagenhaften Stoffes ziemlich frei zu Werke gegangen ist, indem er nur das Gerippe der Sage benutzte, die Einzelheiten aber, welche die Flucht und die Rettung des Phrixus durch die göttliche Hilfe betreffen, nach seinem Bedürfniß ersand. Die Sage in ihrer ursprünglichen Fassung berichtet nämlich Folgendes\*): „In Orchomenos, einer reichen Stadt im nördlichen Böotien, wohnte der König Athamas, ein Sohn des Niolos. Er hatte eine göttliche Gemahlin, Nephele, welche ihm zwei Kinder geboren hatte: Phrixus und Helle. Als er sich aber neben der göttlichen Nephele noch mit einer menschlichen Gemahlin verband, mit Ino, der Tochter des thebanischen Königs Kadmos, da verließ Nephele im Zorn das Haus und von der Zeit ruhte das Verderben auf der Familie des Athamas. Ino war eine böse Stiefmutter gegen Phrixus und Helle und suchte sie aus dem Wege zu räumen (nach anderer Version verfolgte sie Phrixus mit verbrecherischer Liebe [Apollodor. I. 9. Abs.]). Sie überredete die Frauen des Landes, daß sie im Geheimen mit ihr das Getreide, das zur Saat bestimmt war, dörreten, und als nun der erhoffte Ertrag der Felder ausblieb und Athamas eine Gesandtschaft nach Delphi zum Orakel schickte, um zu erkunden, wie die Unfruchtbarkeit zu beseitigen sei, brachten die Gesandten, von Ino bestochen, die gefälschte Weissagung zurück, die Unfruchtbarkeit werde aufhören, wenn Phrixus dem Zeus als Opfer geschlachtet würde. Athamas bereitete sich, von den Einwohnern des Landes gezwungen, zur Opferung seines Sohnes, aber als eben der Knabe am Altare stand, um geopfert zu werden, sandte seine Mutter Nephele einen goldwollenen Widder, den ihr Hermes geschenkt hatte, und ließ durch ihn den Sohn und die Tochter entführen. Das Thier trug die beiden Geschwister auf seinem Rücken hoch durch die Lüfte über Länder und Meere. Als sie über der Stelle waren, die heute unter dem Namen der Dardanellen bekannt ist, fiel Helle von dem Widder herab und ertrank in den Fluthen. Nach ihrem Namen nannten die Alten dies Meer Hellespontus, Meer der Helle. Phrixus aber gelangte nach langer Fahrt durch die Lüfte endlich in das Land Aia oder Kolchis an den äußersten Busen des schwarzen (genauer des Asow'schen) Meeres, etwa in die Gegend, wo heute die Don'schen Kosaken haufen, an der Mündung des Don. Hier herrschte der König Aietes, ein Sohn des Sonnengottes Helios.

\*) Stoll, die Sagen des classischen Alterthums. Bd. I. 200. 1874. B. G. Teubner, Leipzig.

Derselbe nahm den Knaben freundlich auf, erzog ihn und vermählte ihn, als er herangewachsen war, mit seiner Tochter Chalkiope. Den Widder aber opferte Phrixus nach seiner Ankunft dem Zeus Phryxios d. h. dem Gott der Flüchtigen, zum Danke für seine Rettung. Das goldene Vließ schenkte er dem König. Letzterer hängte es an einer Eiche in einem dem Kriegsgotte Ares geheiligten Haine auf und ließ es dort von einem Drachen, der nimmer schlief, bewachen. Dort hing es in sicherer Hut und es hinwegzuholen galt für eines der schwierigsten Abenteuer. In Griechenland aber war die Kunde von dem Vorhandensein des seltenen Kleinods allgemein verbreitet, und viele hegten den Wunsch, es zu besitzen, weil man der Meinung war, daß es seinem Eigenthümer Glück und Heil bringe. Besonders trachteten die Verwandten des Phrixus nach dem Besitze des Vlieses.

Ein Oheim des Phrixus, der Bruder des Athamas, hatte in Thessalien die Stadt Iolkos erbaut und die Herrschaft über dieselbe seinem ältesten Sohne Aison (Aeson) überlassen. Dieser ward jedoch von seinem Halbbruder Pelias, einem Bastard des Meeresgottes Poseidon, vom Throne gestoßen und mußte als einfacher Bürger in der Stadt leben. Als Aeson von seiner Gattin ein Sohn geboren ward, fürchteten die Eltern, der arglistige Thronräuber möchte aus Vorsicht demselben nach dem Leben trachten, und gaben daher vor, das Kind sei nach der Geburt gestorben, was sie durch ein simulirtes Leichenbegängniß glaubhaft zu machen wußten. In der Stille jedoch ward der Knabe in das Gebirge zu dem weisen Kentauren Cheiron gebracht und dort erzogen. Als der Sohn, dessen Name Jason war, zum Jüngling herangewachsen war, machte er sich nach seiner Vaterstadt auf, um von dem räuberischen Oheim die Herausgabe eines Theiles der Herrschaft zu verlangen. Die Eltern, glücklich über die Wiederkunft des Sohnes, der zu einem herrlichen Helden gebiehn war, bereiteten ihm festlichen Empfang und getrösteten sich der Hoffnung auf die Rächung der ihnen widerfahrenen Gewalt. — Das Orakel hatte dem Pelias jedoch geweissagt, er werde von der Hand eines Mannes, der nur einen Schuh am Fuße trage, bestraft werden. Als Pelias den Helden, der vor ihn hintrat und ohne Umschweife sein Begehrt vortrug, erblickte, erschrak er heftig, denn Jason hatte beim Ueberschreiten eines Flusses einen Schuh verloren. — Er suchte sich jedoch den Anschein zu geben, als wolle er dem Verlangen Jason's willfahren, und theilte ihm dabei mit, daß er im Traume den Phryxus erblickt und von diesem den Auftrag empfangen habe, seinen Schatten, der ob des ihm einst von seinem Vater angethanen Unrechtes ruhelos in der Unterwelt

umherirre, durch die Zurückführung des goldenen Vlieses zu süßnen. Pelias hoffte auf diese Weise sich des gefährlichen Prätendenten bequem zu entledigen. Jason ging auf das Ansinnen ein, zu dessen Befräftigung Pelias sich auf ein delphisches Orakel berief, und rüstete ein Schiff aus, das mit Hilfe der Göttin Athene von Algos erbaut und Argo benannt wurde. Die namhaftesten Helden Griechenlands, an die Jason sich mit der Aufforderung wandte, seine Meerfahrt mitzumachen, sagten ihre Theilnahme zu.

Nach vielen gefährlichen Abenteuern erreichten die Helden das dunkle Zauberland des Königs Aietes. Ihre größte Sorge nach erfolgter Landung war die Ungewißheit darüber, wie der Herrscher der Barbaren die Fremdlinge empfangen, ob er sie als Freunde oder als Eindringlinge und Feinde behandeln würde. Da die Söhne des Phrixus, die nach Griechenland gegangen waren, um ihr väterliches Reich aus den Händen des falschen Anverwandten zu befreien, sich ebenfalls an dem Argonautenzuge theilhaftig hatten, so wagte der König nicht, die Fremden mit Gewalt auszutreiben. Jedoch fürchtete er, daß die Söhne des Phrixus Anschläge auf seinen Thron im Schilde führten, und suchte daher die Argonauten, vor allem deren Führer, zu verderben. Zwar weigerte er ihnen nicht sogleich die Gewährung des goldenen Vlieses, aber er ersann eine List, indem er ihnen die gefährliche Aufgabe stellte, mit den beiden Zauberstieren, die Feuer schnoben, das Feld des Ares zu pflügen, die Drachenzähne auszusäen und die daraus sprießenden Krieger zu bezwingen. — Medea, die zauberische Priesterin der Göttin Hekate, die zweite Tochter des Aietes, die in heftiger Liebe zu Jason entbrannt war, entschloß sich auf Andringen ihrer Schwester Chalkiope, der Wittwe des Phrixus, dem Führer der Griechen eine feiende Salbe zu geben, durch die er in den Stand gesetzt wurde, das Feuer der Stiere auszuhalten und unverwundbar ward. Nachdem Jason mit Hilfe dieses Zaubers die ihm auferlegte Arbeit ausgeführt hatte, merkte der König, daß es nicht mit rechten Dingen zugegangen sein könne, und faßte den Entschluß, die Fremden, die seiner Tochter Medea Beistand erschlichen haben mochten, auf andere Weise zu überlisten. Medea hatte inzwischen Jason's Ehegelöbniß empfangen und den Vorsatz gefaßt, vor dem Zorne des Vaters mit dem Helden nach Griechenland zu entfliehen. Sie ließ daher Jason noch ihre Hilfe in der Erlangung des Vlieses, indem sie den bewachenden Drachen in Schlaf versenkte, und wandte sich dann mit dem Helden schlenniger Flucht zu. Als Aietes die That erfuhr, bot er sein Volk zur Verfolgung auf und betraute Apsyrtus, den Bruder

Medea's mit der Führung des Heereszuges. An einer Flußmündung machten die Argonauten Halt, um eine heilige Handlung zu verrichten, fanden jedoch dort ihre Verfolger, die auf kürzerem Wege ihnen vorausgeeilt waren, im Hinterhalte verborgen und zum Kampfe bereit. Da diese an Zahl den Griechen weit überlegen waren, sannnen die Verfolgten auf eine List. Sie sandten Apsyrtus reiche Geschenke und erklärten sich zur Auslieferung Medea's bereit, die so lange in einen Tempel gebracht werden sollte, bis ein benachbarter König einen Schiedsspruch abgegeben haben würde. Jason berebete überdies Medea, den Bruder in das Lager der Griechen zu locken, um ihn dort zu überfallen und zu tödten. Apsyrtus ging in die Falle und fiel, worauf die ihres Führers beraubten Kolcher sich in wilder Flucht aus dem Staube machten.

Nach vielen Fährlichkeiten und Abenteuern gelangten die Argonauten endlich in ihre Heimath. Der tüchtige Pelias, der auf die Rückkehr der Helden nicht gerechnet hatte, glaubte sich im Besitze der usurpirten Herrschaft sicher und hatte, um alle Widersacher zu beseitigen, auch noch den verdrängten Aeson, den Vater des Jason, in den Tod getrieben, seinen Sohn Promachos gemordet und die Mutter in Verzweiflung gestürzt, in der sie sich das Leben nahm. Als Jason zurückkehrte und das goldene Vließ ablieferte, verweigerte der grausame Tyrann die Einlösung seines Versprechens und bestimmte dadurch den Jason, auf Rache zu sinnen. Da die Töchter des Pelias von der zauberischen Kunst Medea's Kenntniß erhalten und wahrgenommen hatten, daß die Fremde die Kraft besäße, das Alter zu verjüngen, berebeten sie Medea, ihrem gebrechlichen Vater durch diese Procebur zu erneuter Kraft zu verhelfen, indem sie ihm das alte Blut entziehen sollten, worauf Medea die leeren Adern mit neuem jugendlichen Saft erfüllen würde. Als die Töchter den schlafenden Vater mit Messerstichen verwundet hatten und dieser sich verzweifelt wehrte, schnitt Medea ihm die Gurgel ab und that die Theile seines Körpers in den siedenden Herentessel, aus dem die getäuschten Töchter vergebens des Gemordeten Wiedererstehung erwarteten. Acastos, des Pelias Sohn, erkannte die Arglist der Zaubererin, bemächtigte sich der Herrschaft über Iolkos und trieb Medea und deren Gatten aus dem Lande, von wo sie sich nach Korinth zum Könige Kreon flüchteten.

Die weiteren Schicksale des von einer Schuld in die andere stürzenden Paares hat Euripides in seiner Tragödie „Medea“ dargestellt. Einige Jahre verlebten Jason und Medea in stiller Zufriedenheit, in der ihnen zwei liebliche Kinder ersprossen waren.

Allein als das Alter Medea's Reize zu tilgen begann, wandte sich der Sinn Jason's und neigte sich der jugendlichen Tochter Kreons, mit Namen Glaufe zu. Ohne Medea etwas zu sagen, verließ er sie und die Kinder und warb um Glaufe. Kreon sagte ihm die Hand der Tochter zu und bereitete alles zur Hochzeit, als Medea von dem Verrath Kunde erhielt und gegen den Gatten wie auch den König furchtbare Rache beschloß. Letzterer, den Zorn Medea's fürchtend, verbannte sie aus seinem Reiche, gewährte ihr jedoch auf ihre gleißnerischen Bitten einen Aufschub von einem Tage. Inzwischen fand Medea Zeit, das Rachewerk zu vollbringen. Indem sie sich stellte, als komme sie dem Verlangen Jason's, in die Verbannung zu gehen, nach, um ihren Kindern eine glänzende Zukunft zu sichern, bewog sie Jason, der künftigen Gemahlin durch die Kinder einige kostbare Brautgeschenke überreichen zu lassen, unter dem Vorgeben, damit Glaufe gegen die Kleinen günstig zu stimmen. Die Geschenke bestanden in einem kostbaren Gewande und einem goldenen Kopfreif. Als Glaufe beides angelegt hatte, begann der darin verborgene Zauber seine Wirkung zu üben und durch verderbliche Glut die Trägerin zu verzehren. Auch den König, der seiner sterbenden Tochter zu Hilfe eilte, erfaßte, als er sie berührte, der Zauber des höllischen Gewandes, indem dasselbe fest an ihm haften blieb und ihn gleichfalls vernichtete. Doch war damit ihr Rachedurst noch nicht gesättigt. Sie wollte auch noch Jason, der die Kinder mit der Inbrunst eines zärtlichen Vaters liebte, an seiner empfindlichsten Stelle treffen. Nach langem, furchtbarem Kampfe mit ihrer Mutterliebe siegte ihr Zorn. Sie tödtete die Kinder in dem Momente, als Jason anlangte, um die Schreckliche wegen des Mordes an Kreon und Glaufe zu bestrafen. Ihre Befriedigung über die Rache verdrängt nun alle andern Empfindungen des Schmerzes und der Reue, und als das Volk, von Jason aufgerufen, sich ansammelt, um die Entseßliche zu bestrafen, da sendet ihr der Sonnengott einen Drachenwagen, auf dem sie durch die Luft zum König Aegens von Athen, der ihr ein Asyl versprochen, entführt wird. Als sie jedoch später dem Sohne des Aegens, dem jungen Helden Theseus nach dem Leben trachtet, muß sie abermals fliehen und entkommt nach Kolkhis, wo sie den inzwischen seines Thrones entseßten Vater Aietes wieder in seine Herrschaft zurückführt. Jason aber, der ein einsames und freudloses Dasein noch Jahre lang in Schmerz und Reue über seine Thaten verbrachte, wurde, als er sinnend im Schatten seines dem Gotte Poseidon geweihten Schiffes Argo ruhte, von einem sich aus dem Gefüge lösenden Balken erschlagen und unter den Trümmern des Baues begraben."

Die Hauptmomente dieser Mythe sind von Grillparzer für den zweiten und dritten Theil seiner Trilogie in der Weise benutzt worden, daß die Entergebnisse zwar übernommen, die Ursachen derselben jedoch aus der dichterischen Phantasie geschöpft werden. Medea wird bei Grillparzer nicht durch die Vermittelung der Schwester und auf Betreiben ihrer Kinder, sondern durch die göttliche Macht der alles bezwingenden Liebe die Bundesgenossin Jason's. Sehen und lieben ist das Werk eines Augenblickes. Ihre tragische Schuld resultirt aus dem Zwiespalt ihrer Kindespflicht und der stärkeren Gewalt der Liebe zu dem Feinde ihres Landes. Nachdem sie einmal dem Entschlusse, den Vater zu retten, untreu geworden ist, verstrickt sie sich immer mehr in die Netze der Liebe und wird schließlich zur Verrätherin an ihrem Vater und ihrem Heimathlande. Ihr endlicher Fall ist die Vergeltung und Sühne für frühere Frevelthat.

Als Jason mit seinen Gefährten gelandet ist, um das Kleinod zu erkämpfen, steht Aietes, von Furcht und den Ahnungen seines Schuldbewußtseins gequält, der Tochter Beistand an, die nach jener verhängnißvollen That sich in der Voraussicht schweren Unheils in einem einsamen Thurme fern von dem Hause der Ihren verborgen hält, um dem Dienste ihrer Göttin ein beschaulich resignirtes Dasein zu weihen. Sie faßt den Vorsatz, den Vater zur Abwehr der ihm drohenden Gefahr, in welcher sie bereits das Walten der rächenden Götter ahnt, behülflich zu sein: sie will ihn erretten oder mit ihm zugleich untergehen. Als sie Befehl giebt, die Vorkehrungen zu einer feierlichen Anrufung der Götter zu treffen, naht Jason ihrem Versteck; durch einen glücklichen Zufall erspäht er den Eingang zu der Felsenhöhle, wo Medea sich anschießt, den Unterirdischen ihr Beschwörungsoffer zu bereiten. Eine Bildsäule verbirgt ihn und so gelingt es ihm, Zeuge der heiligen Handlung zu sein. Als Medea ihre Gebete hersagt, stürzt er mit gezogenem Schwerte hervor, um sie zu tödten, allein ihre Schönheit bewältigt seine Mordlust wie sie Zauberkrast, und, wie er Blut aus dem leicht verwundeten Arme rieseln und das Mädchen vom Schreck bewältigt wehrlos auf den Boden sinken sieht, da packt ihn Rührung und Mitleid und der Sturm seiner wilden Kampfbegierde weicht ganz dem wonnetrunkenen Entzücken über das mit unwiderstehlichem Reize umwebene Frauenbild. Indem kommt Absyrtus mit den Seinen herbeigestürzt und erblickt den Fremden. Schon wollen die Kolcher auf Jason eindringen, als Medea ihnen wehrt und den Fremden schützt. Jason raubt ihr in der Glückseligkeit, ihrer Gunst sicher zu sein, einen Ruß und entkommt dann den aufs Neue auf ihn eindringenden Feinden,

sich mit dem Schwerte eine Gasse bahnend, aus dem finstern Kerker zu den Seinen.

Am andern Morgen zeigt Medea sich wie verwandelt. Ihr heftiger Sinn, ihre rasche Leidenschaft sind träumerischem Brüten gewichen. Eine sinnende Melancholie hält sie ganz umfassen und alle ihre Gedanken kreisen um die wundersame nächtliche Erscheinung, in der sie das Walten eines mächtigen Gottes wähnt. Allein als bald zerstreut der Bruder dieses Phantasienspiel, indem er ihr meldet, daß ein Grieche sie geküßt, der verwegenen Sinnes gekommen sei, um dem Lande Verderben zu bereiten und des Gottes Heiligthum zu entführen. Die Scham und das Bewußtsein der ihr widerfahrenen Erniedrigung scheucht sie sogleich aus ihrem Brüten empor und erfüllt sie mit zorniger Entrüstung. „Vernichten, tödten — sterben,“ das sind die einzigen Gedanken, die in ihrer Seele Raum finden, und, ganz durchdrungen von der Nothwendigkeit die Schmach zu tilgen, gelobt sie dem Vater von Neuem ihre Beihilfe zu dem gegen die Fremden geplanten Anschläge.

Mittlerweile kommen diese zum König, um mit ihm über ihre Sache zu verhandeln. Mietes will anfangs den Besitz des Bliezes verleugnen; da ihm dies jedoch nicht gelingt, sucht er Jason und dessen Begleiter durch Ausflüchte hinzuhalten, indem er ihnen Gastfreundschaft heuchelt und sie zum Mahle einlädt. — Als Medea auf des Vaters Geheiß den vergifteten Becher herbeibringt, erkennt Jason sie wieder und will in der freudigen Ueberraschung den Trunk auf ihr Wohl leeren. Auch Medea überzeugt sich bei der Stimme Jasons, daß der vermeintliche Gott der vergangenen Nacht vor ihr stehe und wehrt Jason, der bereits den Becher an die Lippen setzen will, den verderblichen Trunk zu thun. Jason redet mit freundlichen Worten zu ihr und wirkt so mächtig auf sie, daß Medea sich durch schleunige Entfernung von dem gefährlichen Banne des Fremden zu retten sucht. Jason will ihr nach, wird jedoch von Mietes gehindert, worauf er sich mit Gewalt den Eingang in des Königs Zelt zu erzwingen sucht. Es entsteht in Folge dessen ein heftiger Tumult zwischen den Kriegern des Königs und den Griechen, der in einen förmlichen Kampf ausartet. Während dessen stürzt Mietes in das Zelt und rathschlägt mit Medea, was zu thun sei. Sie dringt in den Vater, die Griechen mit Gewalt zu bändigen, zu vernichten und aus dem Lande in ihr Schiff zu treiben. Alle — alle will sie der Schärfe des Schwertes Preis geben, nicht Einer, selbst der Eine nicht, soll ausgenommen sein, denn sie will nicht dem Dämon der Liebe sich unterwerfen.

— Schwach ist der Mensch,  
Auch der Stärkste schwach!  
Wenn ich ihn sehe, dreh'n sich die Sinne,  
Dummpfes Bangen überschleicht Haupt und Busen,  
Und ich bin nicht mehr, die ich bin.  
Vertreib' ihn, verjag' ihn, tödt' ihn!  
Ja, weicht er nicht, tödt' ihn, Vater!  
Den Todten will ich schaun, wenn auch mit Thränen schaun,  
Den Lebenden nicht.

Nietes willfahrt Medea und läßt sie nach der Felsenhöhle entfliehen, in der das goldene Vließ, von dem Drachen bewacht, aufbewahrt wird. Die Argonauten sind indessen von den Kolchern zurückgebrängt worden und haben an einer Stelle Rast gemacht, welche Medea sammt ihrem Bruder und der Bedeckung passiren muß. Als sie dort anlangen, springen die Griechen aus dem Hinterhalte und vertreiben die Kolcher, während Jason sich Medea's bemächtigt, die nach vergeblichen Widerstandsversuchen sich der Gewalt fügt und fast willenlos auf eine Rasenbank geführt wird, wo Jason neben ihr Platz nimmt und mit gütiger Rede sie zu besänftigen und zu veröhnen sucht. — Medea läßt alles dies stumm über sich ergehen, sie hat kaum Worte für den Bittenden, dem sie nicht zu zürnen vermag und der doch auch wieder ihre Liebe nicht erfahren darf.

Inzwischen naht auch Nietes, gegen den sich Jason zum Streite rüstet. Medea eilt auf den Vater zu, an dessen Seite sie auch den Bruder erblickt, und wirft sich weinend an seine Brust. Jason, der sich vergebens bemüht hat, ihr einen Laut zu entlocken, macht, da weder Drohungen noch Bitten wirken, Miene sich von ihr zu trennen, und das fremde Land zu verlassen. Allein in dem Moment verläßt Medea ihre Stärke und sie ruft mit Sehnsucht den Geliebten zurück, der nun erst Gewißheit über ihre Liebe erlangt und damit vom Könige die Tochter für sich als sein Weib begehrt. Nietes fährt in wilder Wuth auf und gebietet der Tochter, von dem Fremden abzulassen; da sie nicht gehorcht, wirft er seinen Fluch auf sie, prophezeit ihr Schande und Elend, den Verlust der Liebe Jason's und ruft die Rache der Götter auf sie herab, worauf er mit Absyrus und den Seinigen sich rasch entfernt.

Jason macht sich nun auf, um aus der Felsenhöhle das Vließ zu holen. Alle Bitten, Warnungen und Beschwörungen Medea's, die mit ahnungsvollem Seherblick das an das Vließ sich knüpfende Verhängniß voraussagt und ihr eigenes Blut im Geist daran erkennt, bleiben wirkungslos. Jason beharrt auf seinem Willen. Als sie die Vergessenheit ihrer Bemühungen erkennt, erklärt sie sich bereit, mit



dem Geliebten die Gefahr zu theilen und führt ihn in das Versteck. Vor der Pforte zu dem Eingang in das schreckliche Verließ beschwört Medea Jason nochmals von seinem Beginnen abzustehen, und als nichts hilft, entreißt sie ihm sein Schwert, ihm ihren Tod ankündend, wenn er dennoch ginge. Auch dieses letzte Mittel ändert nicht den Entschluß des Rasenden, der um jeden Preis das Kleinod erringen zu wollen versichert:

Beweinen kann ich dich, rückkehren nicht.

Mein höchstes für mein Wort — und wär's dein Leben!

Nunmehr überläßt Medea den Verblendeten seinem unbezähmbaren Drange, übergiebt ihm den Becher mit einem zauberischen Trunk zur Einschläferung des bewachenden Ungeheuers und sieht dann Jason in die Höhle eindringen, deren Thore auf seinen Schwertstreich sich aufthun und sich schnell wieder hinter ihm schließen. Als bald kommt Jason entsetzt zurück, das Verließ auf der Lanze tragend, worauf beide in eiliger Flucht die Höhle verlassen. Kaum sind sie am Unterplatz der Griechen angelangt, als Absyrtus ihnen nacheilt und die Schwester zur Umkehr beschwört. Als bald kommt auch Aietes herbei, um den Kampf mit den Griechen zu beginnen, die auf Jason's Befehl Absyrtus als Geißel mit sich führen, und ihn erst dann freizugeben versprechen, wenn das Schiff den Feinden glücklich entronnen sein würde. Dieser, auf einer Anhöhe des Meeresufers von den Griechen festgehalten, ruft dem Vater zu, er möge auf die Griechen eindringen und sich um sein eigenes Geschick nicht sorgen; als aber Aietes dennoch zaudert, um den Sohn nicht in Gefahr zu bringen, stürzt sich dieser von der Höhe in's Meer. Die Griechen aber haben inzwischen rasch die Segel gelöst und Medea aufs Schiff gebracht, worauf vom Winde begünstigt das Schiff in raschem Lauf der Küste enteilt.

An dramatischem Leben und an Fülle spannungsvoller Momente übertrifft diese Abtheilung die dritte bei weitem. Ich kann mir nicht verhehlen, daß der scenische Effect von ganz bedeutender Kraft sein muß, wenn die technisch recht schwierigen und klippenreichen Momente heftiger Bewegung — so namentlich die Scene vor dem Königszelt im Anfange des ersten Actes, auch vorher die erste Begegnung Jason's und Medea's in der Höhle, dann später der Kampf der Griechen mit der von Absyrtus geführten Bedeckung Medea's und endlich im letzten Acte die rapide Folge der Ereignisse kurz vor der Flucht der Argonauten in promptem Zusammenspiel zur Anschauung gebracht werden. Von einer ruhigen ästhetischen Erbauung wird dabei freilich ebensowenig die Rede sein, als von einer tragischen Erschütterung, denn abgesehen von der Zerrissenheit des Ganzen durch den öftern Wechsel

der Vertiklichkeit und von dem Mangel an einer einheitlich fortschreitenden und unaufhaltsam ihrem tragischen Endpunkte zustrebenden Handlung fehlt es auch an diesem letzteren selbst, da der Dichter den Tod des Königs, den er im dritten Theile berichten läßt, hinter den Schluß des zweiten verlegt hat. Es fehlt dem Ganzen der tragische Abschluß, der darin gefunden werden könnte, daß Aietes für den an Phryxus begangenen Frevel büßt, indem er den Sohn und die Tochter verlierend, aus Verzweiflung sich selber entleibt. Es ist schwer zu verstehen, weshalb Grillparzer es unterlassen hat, dem zweiten Theile diesen Schlußstein einzufügen. Eine kurze Hindeutung auf die Erfüllung der von Phryxus herabgeflehten Rache der Götter würde den Tod des Königs als eine tragische Nothwendigkeit, als einen Akt der ewigen Gerechtigkeit haben erkennen lassen und dem ganzen Drama erst die rechte Beleuchtung gegeben haben. Aietes tragisches Pathos ist die Selbstsucht, der er seine Tochter opfert, indem er dem Fremden die von ihm erslehte Heimat und das Glück der Liebe versagt. Für ihn giebt es nur einen Gedanken: die Wahrung des geraubten Schatzes, daran geht er zu Grunde und mit Recht, denn er büßt frühere Schuld. Mangelt seiner tragischen Natur auch die Größe, indem ihr der eigentliche Kampf mit dem tragischen Pathos fremd bleibt, so würde man ihr gleichwohl nicht einige Theilnahme versagen, wenn man sähe, wie die Gefühle des Vaters mit denen des Königs eine Zeit lang im Streite liegen, wie der König und Herrscher sich gegen den Gedanken auflehnt, einem fremden Eindringlinge Antheil an seinem Reiche und den Besitz seiner Tochter zu gewähren und wie gleichwohl andrerseits auch die Rücksicht auf das Glück des Kindes ihn unschlüssig und wankend machte. Alles dieses vermiffen wir. Der König ist und bleibt ein kaltherziger, hinterlistiger und falscher Barbar, der nur sich selber kennt und jeder weichenen Regung des Gemüthes sich verschlossen zeigt. Es ist natürlich, daß der Zuschauer für einen solchen Helden kein Mitleidgefühl zu fassen vermag, sondern von vornherein gegen ihn mit Haß und Verachtung erfüllt wird. Auch Jason, der wilde Stürmer und leicht entzündliche Enthusiast, bleibt uns unsympathisch, denn er zeigt, daß es mit seiner Liebe schwach bestellt ist, indem sein Sinn nur nach dem Golde trachtet. Wer wird denn durch die pathetische Berufung Jason's auf das gegebene Wort, das Bließ zu holen, sich täuschen lassen! Wo die Liebe spricht, muß ein Versprechen so fragwürdiger Art weichen. Auch die Rücksicht auf den entthronten Vater motivirt das Festhalten daran nicht, denn auch ohne das Bließ konnte er mit Medea heimkehrend die Helden um sich sammeln und in offenem Kampfe dem Thronräuber

den ungerechten Besitz abnehmen. Mag man in seiner Energie, mit der er nach dem Ziele unvergänglichen Ruhmes strebt, auch einen heroischen Zug finden, mag man diese seine Ehrsucht als sein tragisches Pathos gelten lassen: er bleibt uns menschlich so fern, wie das sagenhafte Zauberland und dessen Bewohner. Wo soll also das menschliche Mitempfinden für diese Gestalten herkommen, das doch die Voraussetzung jeglicher tragischen Theilnahme ist? Am nächsten steht uns noch Medea, deren Geschick, ob in der Sage, ob in der modernen Welt sich vollendend, ewig wahr, ewig ergreifend, ewig verständlich bleiben wird, denn die Liebe zu dem Feinde des Vaterlandes, die Eltern und Geschwister aufgibt und über Länder und Meere dem Geliebten ins Elend folgt, um dann schänden Lohn zu ernten, ist ein ewig in der Geschichte der Menschenseele sich wiederholendes Motiv. Allein auch Medea rückt uns nur wenig näher, weil sie sich zu passiv verhält und überdies im Vergleiche zu dem Ganzen doch erst an dritter Stelle in Betracht kommt.

Nehmen wir die Unruhe der Handlung hinzu, das Hin- und Herspringen der Action ohne eine eigentlich planmäßige, schrittweise vorschreitende Entwicklung, da ja alles von der äußerlichen Zufälligkeit des Zusammentreffens gewisser Umstände abhängt, so läßt sich wohl begreifen, wie es kommt, daß der Zuschauer keine innere Befriedigung beim Anschauen dieser turbulenten, sich überstürzenden Scenensolge, in welcher wir den rothen Faden vergebens suchen, zu empfinden vermag. Und doch kann dieser Theil für das ästhetische Verständniß des folgenden dritten gar nicht entbehrt werden! Wie will man Medea's Loos im letzten Theile der Trilogie vollständig motivirt finden, wenn man nicht den Frevel Medea's und die erschwerenden Umstände kennt, unter dem er begangen wurde! Die Warnung des Vaters, seine unheilvolle Prophezeiung, die Foltern, die Jason ihrer Liebe bereitet — ihre Sehnsucht, noch im letzten Moment das Geschehene ungeschehen zu machen, ihr muthvolles Ankämpfen gegen die Versuchung der Liebe und ihr heroischer Entschluß, sich zu bezwingen, der durch einen Zufall illusorisch wird — alle diese Motive muß der Zuschauer klar vor Augen haben, um sich später gegenwärtig zu halten, daß Schuld und Verhängniß im rechten Gleichgewicht stehen. Weil dies aber in dem letzten Theile nur ungenügend resumirt wird, darum wirkt auch dieser so entsetzlich niederdrückend auf den Zuschauer und zerreißt ihm die Seele, ohne den Balsam der tragischen Versöhnung mit der Gerechtigkeit des allwaltenden Schicksals in sie zu gießen.

Will man mit diesen Mängeln die Unzulänglichkeit der trilogischen

Gliederung begründen, so wird sich dagegen nichts einwenden lassen, denn die einzelnen Theile einer Trilogie sollen für sich bestehende und in sich abgeschlossene dramatische Actionen bilden, deren jede nach den Gesetzen der künstlerischen Structur gearbeitet und für sich als Kunstwerk geschaffen sein soll. Aber dann paßt jedenfalls nicht die Bezeichnung Gliederung, sondern man müßte an Stelle dieses Ausdrucks die „Composition der einzelnen Theile“ setzen.

Die Handlung der „Medea“, des Schlußtheiles der Trilogie, ist denjenigen Lesern, die ein ernsteres Interesse für das Theater betheiligen, wohl in den Hauptzügen bekannt. Sie mag daher in kürzerer Zusammenfassung wiedergegeben werden, als die der beiden vorausgehenden Abtheilungen.

Nach vierjährigen Irrfahrten und den ununterbrochenen Fährlichkeiten einer an Abenteuer und Leiden reichen Periode der Prüfung kommt Jason mit seiner Gemahlin in Iolkos an. Das Volk, das von der wunderbaren Heerfahrt sich viel vorgefabelt hat, staunt den Helden an, wird aber durch die Mittkunzt der vom Rufe der Zauberei begleiteten fremden Barbarin mit Mißtrauen und Uebelwollen erfüllt, das der schlaue Pelias noch zu nähren weiß. Die öffentliche Mißstimmung zum Vorwand für seine arglistigen Anschläge benutzend, befiehlt er Jason, sein Weib zu verstoßen oder aber selber das Land mit ihr zu verlassen. Jason leistet Widerstand und wird in den Bann gethan, bleibt aber dennoch in Iolkos. Inzwischen wird Pelias von einer todbringenden Krankheit befallen, um deren Heilung seine Töchter Medea angehen. Das erste Mal verweigert sie ihre Hilfe, als sie aber in der nämlichen Nacht zum zweiten Male noch dringender darum angefleht wird, sagt sie unter der Bedingung zu, daß ihr als Lohn das goldene Bließ gewährt werde. Die Töchter versprechen dies und Medea eilt heimlich in das Gemach des Königs, läßt ihm die Adern öffnen und bringt ihm damit Genesung. Als sie aber in das Nebengemach, wo das Bließ aufgehängt bewahrt wird, eintritt, um es herabzunehmen, packt den König der Wahnsinn und treibt ihn vom Lager auf, da er in der Fieberphantasie den getödteten Bruder zu erblicken glaubt, der gekommen sei, um Rache zu nehmen. Pelias will mit Gewalt die Wegführung des Bließes hindern, da ihm dies aber nicht gelingt, reißt er die Verbände von den Adern und verblutet, ehe es Medea hindern kann. In Folge des Geschreies, das der Rasende ausstößt, eilen die Töchter herbei und finden den Vater im Blute, Medea aber gewahren sie durch die Nacht mit dem Blicke sich entfernend. Sofort entsteht ein Aufruhr, das Volk bringt auf Jason und Medea unter Führung des Akaistos

ein und zwingt sie zur Flucht. Mit dem Banne belastet und von dem Verdachte des Mordes verfolgt irren nun beide durch Hellas, vergeblich eine Ruhestatt suchend, bis sie nach Korinth zum König Kreon kommen, an dessen Hofe Jason früher ein gern gesehener Gast gewesen ist. Kreon nimmt beide freundlich auf und Kreusa, des Königs sanfte Tochter, sucht durch liebevolle Sorge für die Unglückliche deren Freundschaft und Vertrauen zu erwerben. Als Jason sich die Erinnerungen seiner an Kreusa's Seite froh verlebten Jugendzeit wachruft, flammt die früher für die liebliche Königstochter empfundene Liebe wieder in ihm auf und es wird ihm immer deutlicher, welch' ein Contrast zwischen ihr und der von Kummer und Leiden vorzeitig gealterten, im flüchtigen Rausche errungenen Medea und der noch immer in frischer Jugendschöne prangenden Jungfrau bestehe. — Längst hat die Zeit die einst für Medea empfundene Glut in ihm verlöscht. Ihr Wesen ist ihm verhaßt, ihr unheimlicher Verkehr mit den unterirdischen Mächten erfüllt ihn mit scheuer Abneigung, sie ist ihm nur noch die wilde Barbarin, die gefährliche Zaubrerin. Medea hat mit heimlichem Grame des Gatten Sinnesveränderung wahrgenommen; auch ist es ihr kein Geheimniß geblieben, daß die Griechen ihn um ihretwegen, die sie als Zaubrerin hassen, aus ihren Städten treiben. Sie entschließt sich daher ihrer unheimlichen Kunst zu entsagen und begräbt das goldene Vließ sammt den anderen Zaubergegeräthen heimlich an einem verborgenen Orte, nachdem sie vor Korinth angelangt sind, um fortan nur ihrer Liebe zum Gatten und zu den Kindern zu leben. Kreusa, die mit der unglücklichen Verstorbenen inniges Mitleid empfindet, unterweist sie in der Kunst des Gesanges und andern Fertigkeiten, durch welche Medea den Gatten zu fesseln hofft. Allein dieser hat nur noch Sinn für die frühere Geliebte und kränkt Medea durch kalte Zurückweisung, die ihre Eifersucht regt und sie zu wildem Trotz aufstachelt. Da erscheint plötzlich der Herold der Amphikthyonen, um den Bann über Medea und Jason zu verkünden, weil Medea von dem Gerichte der Ermordung des Königs Pelias schuldig erkannt worden ist. Jason erwidert dem Herold, daß die Anklage eine falsche sei, denn Medea sei auf sein Geheiß von des Königs Palast fern geblieben, als man ihre Hilfe begehrt habe. Der Herold jedoch erzählt ihm, daß Medea der wiederholten Bitte dennoch nachgegeben und heimlich zum Könige gegangen sei, worauf man diesen alsbald todt vorgefunden habe, während man Medea mit dem Vliese aus dem Palast habe eilen sehen. Weder Jason noch sein königlicher Gastfreund haben von diesem Zusammenhang der Dinge etwas gewußt. Auch sie glauben nunmehr Medea

schuldig und sagen sich von ihr los. Kreon erklärt, er werde Jason gegen die Gewalt der Amphikthyonen schützen, denn er wähle ihn jetzt zu seinem Eidam und gebe ihm die Hand der Tochter, Medea aber solle verstoßen und dem Gerichte preisgegeben werden. Auch Jason ist ob des ungeahnten Frevels seiner Gattin entsetzt und sagt sich von ihr los. Medea aber, statt den wahren Hergang zu erzählen, begnügt sich damit, die That zu leugnen:

Das also war's? Mir galt es, mir allein?  
Ich aber sag' Euch, ich hab's nicht gethan!

Weber Kreon noch Jason glauben ihrem Worte, sondern befehlen ihr, das Land schleunigst zu verlassen. Als Medea sieht, daß alles verloren ist, bittet sie, wenigstens die Kinder ihr zu lassen, und verspricht, dann dem Befehle zu folgen. Jason fühlt eine Regung des Mitleids und will ihr wenigstens das eine von den Kindern übergeben, wird daran jedoch vom König gehindert, der streng auf seinem Spruch beharrt. Man bringt nun die Kinder, um ihr Herz zu prüfen, allein beide wenden sich angstvoll von der Mutter ab und flüchten zu Kreusa. Nach dieser Demüthigung erfaßt wilder Grimm das Herz der Verzweifelten und sie sinnt auf Rache gegen Jason, den König und Kreusa, in der sie die verführerische Nebenbuhlerin haßt. Ihre Bemühungen, Jason in letzter Stunde noch zur Milde und zum Mitleid zu stimmen, bleiben fruchtlos; vergebens sucht sie ihm durch eine genaue Darstellung des wahren Sachverhaltes, der den Tod des Pelias herbeigeführt, ihre Schuldblosigkeit zu beweisen, vergebens beschwört sie ihn bei seiner Liebe und den Verheißungen, die er ihr einst in früherer glücklicherer Zeit gegeben. Er bleibt ungerührt und wehrt ihr mit schwächlichen Einwänden, denn seine Liebe ist erstorben.

Es ist aus!

Die Götter haben unsern Bund verflucht,  
Als einen, der mit Gräueltthat begann  
Und in Verderben wuchs und Nahrung suchte.  
Laß sein, daß du den König nicht getödtet,  
Wer war dabei, wer sah's, wer glaubt Dir?

Medea.

Du!

Jason.

Und wenn auch ich, was kann ich, was vermag?  
Drum laß uns weichen dem Geschick, nicht trogen!  
Die Strafe nehme jedes blüßend hin,  
Du, da du fliehst, wo du nicht bleiben kannst,  
Ich, da ich bleibe, wo ich fliehen möchte.

So ist denn alles für die Unglückliche dahin: Vaterland, Eltern, Gatte, Kinder, und wie eine Verfluchte soll sie durch der Griechen fremde Lande elend und mit der Ueberlast der Reue beladen irren, um zu büßen, was sie aus Liebe gesündigt. — Allein wie soll sie ihren Rachebursch löschen? Hat sie doch die furchtbaren Werkzeuge ihrer geheimen Wissenschaft dem Schoß der Erde übergeben. „Dem alten Wollen (der Leidenschaft) fehlt die alte Kraft und hilflos steht sie da, den Feinden statt ein Schrecken ein Gespött.“ Zwar kostete es wohl nur geringe Mühe, um dort am Strande die wenigen Schaufeln Erde hinwegzuräumen, allein ein unbefiegliches Grauen, geheimer Schauer vor den Geistern des Vaters und des Bruders, die sie über der Stätte Wacht haltend wähnt, hält sie davon ab, die Kleinodien wieder hervorzuholen. Indem kommt Kreon, um nach dem Bließ zu fragen, das Medea nach des Herolds Mittheilungen aus Iolkos mitgenommen habe. Sie weigert sich zu sagen, wo sie es gelassen habe und deutet nur an, daß sie es der Erde übergab. Da winkt der König die Diener herbei, die eine Kiste bringen, welche man am Meeresstrande vergraben soeben aufgefunden habe. Es ist die Kiste, in welcher Medea ihr Geräth versenkte. Der König verlangt, Medea möge die Kiste öffnen, sie weigert sich jedoch es sogleich zu thun und verspricht, das Bließ, das der König von ihr verlangt, sammt andern Kostbarkeiten später zu Kreusa zu senden. Der König eröffnet ihr, daß Kreusa ihr wohlgesinnt sei und noch kurz zuvor ihn gebeten habe, er möge der Scheidenden noch einmal den Anblick ihrer Kinder gewähren; er habe dies versagt, doch jetzt, da er Medea gefügig und gefaßt finde, wolle er den Wunsch der Tochter erfüllen. Nachdem Kreon sich entfernt hat, öffnet Medea die Truhe und entnimmt daraus einen verderbenbringenden Becher, angefüllt mit verzehrendem Feuer, fügt andere Geschenke hinzu und heißt Gora, die Amme, der Königstochter sie sammt dem Bließ zu überbringen. Als Gora sich entfernt hat, bringt man die Kleinen. Medea senkt sie in Schlaf und tödtet sie dann, während in Kreons Königsburg die Flammen Kreusa tödten. Jason stürzt im Entsetzen aus der Burg nach dem Hause Medea's und findet vor demselben den verzweifeltsten Kreon, der von Gora Rechenschaft fordert. Als Kreon seiner ansichtig wird, verstößt er auch Jason, der die Tochter ihm genommen, denn er erkennt nun, daß die Nähe Schuldbeladener ihm zum Verderben geworden ist. Die Scene verwandelt sich darauf in eine wilde, einsame Gegend. Jason erscheint todesmatt sich fortschleppend, an einer verfallenen Hütte und begehrt von den Insassen einen Trunk; als er sich zu erkennen giebt, stößt man ihn von sich und weigert ihm die Labung.

Dann kommt Medea, das goldene Bliß auf den Schultern tragend, des Wegs daher und erblickt den Verschmachtenden am Boden liegend. Jason will auf sie einbringen und sie mit dem Schwerte durchbohren, allein ihm mangelt die Kraft und er sinkt gebrochen zurück. Medea verkündet ihm dann den Tod der Kinder und scheidet von ihm auf immer, indem sie ihren Entschluß ihm mittheilt, nach Delphi zu gehen, um das Bliß auf des Gottes Altar niederzulegen, von dem es einst hinweggenommen ward, dann aber von den Priestern sich die Sühne ihrer Thaten auferlegen zu lassen, „in längerem Leben findend längre Qual.“

Erkennst das Zeichen du, um das du rangst?  
 Das dir ein Ruhm war und ein Glück dir schien?  
 Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!  
 Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!  
 Du Armer, der vom Schatten du geträumt!  
 Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht!  
 Ich scheide nun, leb' wohl, mein Gatte!  
 Die wir zum Unglück uns gefunden,  
 Um Unglück scheiden wir. Leb' wohl!

Die „Medea“ steht, was die Gewalt der Tragik anlangt, sicherlich einzig da in der deutschen Literatur. Man kann in diesem Punkte dem Urtheile Laube's unbedingt beipflichten. Es dürfte kaum ein zweites Werk aufzufinden sein, das in gleichem Grade alle Fasern der Leidenschaft anspannt und in ähnlicher Mächtigkeit die widerstrebenden Kräfte des Willens gegeneinander in Action bringt. Das Ringen zwischen Haß und Liebe, der ungeheure Kampf der von den Stürmen eines verhängnißvollen Lebensschicksals wild durchtobten Menschenseele wird hier in einer so hinreißenden Wahrheit und Großartigkeit geschildert, daß wir von Furcht und Mitleid ergriffen mit bangem Gefühl dastehen und uns vor der Erhabenheit solchen Schauspielers beugen. Wie ein verheerendes Wetter zieht das Schicksal der Helden an uns vorüber und zwingt uns zur Bewunderung seiner schauerlichen Erhabenheit. Aber bei aller Macht der Tragik bleibt doch ein Gefühl der Unbefriedigung zurück, weil die Versöhnung nicht vollkommen eintritt. Wie schon im Eingange zu diesem Theile bemerkt wurde, wiegt der Eindruck des Grausigen, das Gefühl des Entsetzens vor, weil die allwaltende Gerechtigkeit nicht genügend zum Bewußtsein des Zuschauers gelangt. Wer wird diese Unglückliche, die durch den Verlust der Liebe Jason's von einer Katastrophe zur andern getrieben wird, nicht mit innigem Bedauern und lebendigem Mitleid begleiten, wer ihr den Untergang, den sie ethisch, wenn auch nicht physisch erleidet, als eine verdiente Strafe zuerkennen wollen,



so lange die in der zweiten Abtheilung spielenden Vorgänge nicht in unmittelbare Verbindung mit der Entwicklung in der dritten gebracht werden? Es gehört schon ein schärfer abwägendes, richterliches Urtheil, welches der sich unbefangen dem Anschauen hingebende Zuschauer doch nur in Ausnahmefällen anzuwenden pflegt, zu der Erkenntniß, daß die Tragik auf gesunder Basis ruht und die Versöhnung in sich birgt. — Ein nicht unbedeutender Fehler scheint überdies in der Composition an jener Stelle zu liegen, an welcher der Amphitryonen-Herold die Anklage gegen Medea wegen des Mordes erhebt, ohne Widerspruch zu erfahren. Warum erzählt Medea nicht sogleich den wahren Hergang der Katastrophe? Man wird doch nicht ein falsches Selbstgefühl, das nur mit schweigender Verachtung zu antworten vermag, als Grund anführen wollen, denn dazu berechtigt nach Lage der Dinge Nichts. Medea vertheidigt sich ja später gegen Jason, als es bereits zu spät ist: warum also thut sie dies nicht zur rechten Zeit vor ihm und dem Könige, der dann das Bannurtheil sicherlich nicht ausgesprochen haben würde? Aus der Verstossung folgt aber die Angelobung Kreusa's und hieraus wieder die Aufstachelung Medea's zur Rache. Selbst Jason würde, wenn er an ihre Unschuld glauben konnte, sich nicht so ohne alle Umstände von ihr getrennt haben. Erklärt er doch ganz energisch, daß er sie zu schützen als seine Pflicht ansehe, als er sie für unschuldig hält. Erst in dem Moment, in welchem er von dem ihm bis dahin unbekannt gewesenen nächtlichen Gange zum König Pelias Kunde erhält und daraus auf ihre Schuld schließt, giebt er Medea rücksichtslos auf. In dem hartnäckigen, unmotivirten Schweigen der Heldin liegt also der Ausgangspunkt der ganzen späteren verhängnißvollen Wechselwirkung zwischen den Umständen und den Entschlüssen Medea's. Ist ihr Schweigen nicht der bündigste Verdachtsgrund für ihre Schuld? Sie schweigt augenscheinlich aus thörichter Verstocktheit und Trogigkeit. Eine Heldin aber, die aus Thorheit und kindischer Widerspänstigkeit sich Unheil zuzieht, ist nicht mehr die erhabene Büßerin menschlicher Fehlsucht, sondern eine beklagenswerthe von kleinlich-menschlicher Schwäche verleitete Unglückliche, die man nicht mehr mit ungemischtem Gefühl zu bewundern vermag. Die Reinheit des tragischen Mitgefühls erfährt unbedingt eine Trübung durch diesen Umstand.

Aber auch noch andere Momente verdienen in Rücksicht genommen zu werden, wenn man die Gründe für die Unzulänglichkeit der Versöhnung untersuchen will. Zunächst die erbärmliche Natur Jason's. Würde Jason ein Mann sein, der durch höhere sittliche Motive zur Abwendung von Medea bewogen wird, so würde man

von seinem Standpunkte aus die Wandelung berechtigt und als eine Manifestation einer höheren sittlichen Fügung, die für Medea zur Strafe wird, auffassen können. Es ließe sich z. B. recht wohl denken, daß ein hochgebildeter, fein organisirter Grieche den Unterschied zwischen sich und der in dunklem Mysticismus und Aberglauben befangenen Barbarin mit der Zeit so übel empfinde, daß er darob unglücklich würde, oder aber daß nationale oder religiöse Divergenzen eine allmähliche Entfremdung erzeugten. Alles dies waltet jedoch nicht vor. Lediglich Mangel an äußerem Sinnenreiz ist es, was Jason gleichgiltig werden läßt. Als er die in frischer Jugendschöne strahlende Kreusa erblickt, werden seine Sinne bethört. Ein crasser Egoist, wie dieser, dem jede ideale Regung fremd ist, der wenig das Pflichtgefühl und noch weniger die Charakterstärke und Hoheit des Sinnes kennt, kann uns nur verächtlich und elend erscheinen, und es verlegt unser Gefühl in empfindlicher Weise, wenn einem solchen Wicht ein von Natur edel angelegtes, bildsames und zu Glück und Beglückung bestimmtes Weib zum Opfer fällt. Ich möchte den verstimmenden Effect dieses Umstandes noch für weit wirksamer erachten, als den Mangel an tragischer Motivirung. Hierzu kommt dann noch der Untergang Kreusa's. Grillparzer hat denselben damit zu rechtfertigen gesucht, daß er Kreusa es als Schuld anrechnet, nach des Unglücks letzter Habe ihre Hand ausgestreckt zu haben. Dafür sei ihr widerfahren, was sie verdient. So spricht er durch Oros's Mund. Diese Darstellung stimmt jedoch keineswegs mit dem wirklichen Sachverhalte. Kreusa giebt im zweiten Acte dem in der Vergangenheit schwelgenden Jason, der mit unzweideutigen Anspielungen sein Leid andeutet, weil sich der Traum seiner Jugend nicht erfüllt habe und Kreusa nicht die Seine geworden sei, mit edler Resignation zu verstehen, daß es eben anders gekommen sei, „wie manches anders kommt als man's gedacht. Allein was thut's? Wir wollen drum nicht minder Freunde sein!“ An keiner Stelle des Stückes findet sich eine Andeutung, daß Kreusa nach verbotenen Besitzge strebe. Erst als Medea, des Mordes schuldig, vom Könige verbannt und damit die Ehe Jason's getrennt wird, schließt Kreon aus eigenem Antriebe das Verlöbniß seiner Tochter mit Jason, und diese hat nunmehr gegen die Verbrecherin, die nicht mehr Jason's Gattin ist, keine Pflichten der Resignation mehr zu üben. Daraus, daß Kreusa sich gegen den Beschluß des Vaters, der auch zugleich ihres Herzens Wünschen entspricht, nicht auflehnt, eine Schuld zu construiren, kann nur einer rabulistischen Advocaten-Weisheit gefallen; dem natürlichen Rechtsgefühl des billig erwägenden Zuschauers wird

dies immer ungerecht und sophistisch erscheinen. Aber selbst wenn man ihr eine Schuld aufbürden wollte, träfe in diesem Falle die Strafe nicht weit gerechter den intellectuellen Urheber derselben, den König? Muß es dem Zuschauer, der Kreusa stets nur als die liebevolle, sanfte und wohlwollende Freundin Medea's, als den verfühnenden Schutzgeist im Hause des Königs kennen und verehren gelernt hat, nicht mit Schmerz und Indignation erfüllen, daß diese zarte, schuldlose Frauennatur so schmähsch umkommt? Wäre nicht der Untergang des Königs, als des moralischen Anstifters jenes Verlöbnißes für sie schon eine hinreichende Buße dafür, daß sie sich damit einverstanden gezeigt hat? Man mag die Sache drehen und wenden wie man will, eine Rechtfertigung des Unterganges dieser Figur kommt dabei nicht heraus. Zu all diesen Bedenkllichkeiten kommt noch die düstere, grausige und mystisch-verhängnißvolle Stimmung, die in der ganzen Dichtung waltet und das Genießen durch ahnungsvolle Schauer trübt. Man kommt in keinem Momente zu der ästhetischen Erhebung, zu der ruhigen Gedankenerbauung, die das classische Ideal drama doch zu Zeiten wenigstens gewähren soll. Im Anfange lastet das Mitgefühl mit dem Elend auf dem Zuschauer und wird durch die Empfindung, daß man es mit einer unglücklichen Ehe zu thun bekommen werde, von vornherein in unangenehmer Weise beeinflusst. Die Scenen von Herzlosigkeit empören uns hier ebenso sehr wie später im II. Act. Dann tritt die verhängnißvolle Wendung mit der Anklage und Verbannung ein und in den folgenden Acten beginnen bereits die großen Seelenkämpfe, die uns die bedrückende Vorempfindung schlimmer Katastrophen gewähren, und über dem Allen lagert der unheimliche Schein des mystischen Bliebes, dessen zauberische, fatalistische Kraft wie eine finstere Macht in den Lauf der Ereignisse einzugreifen scheint. Das Walten einer solchen Mystik ist nicht dazu angethan, die Seele in die Atmosphäre des rein Göttlichen, des Ewig-Schönen zu erheben und sie über die Misere des dunkeln, allen Sterblichen gemeinsamen Geschickes zu trösten. Im Gegentheil; es erinnert nur noch lebhafter daran! Alle diese Momente in ihrer Gesamtwirkung, und in Verbindung mit dem aus scheußlichen Motiven vollbrachten Kindermord, welcher das Entsetzen auf den Gipfel treibt, erklären wohl zur Genüge, weshalb die „Medea“ immer nur als ein Ehrengast auf der Bühne erscheint, bei dessen Scheiden man herzlich froh darüber ist, daß er sobald nicht wiederkommt, wie sehr uns auch seine Hoheit und Vornehmheit zu respectvoller Ehrfurcht zwingen mag und wie geistig bedeutend er uns auch erscheint.

Wie man Druckfehler und Versehen gerne auf der letzten Seite anmerkt, so möchte ich noch eines kleinen Compositionsversehens hier gedenken, das, wie es scheint, von den meisten Beurtheilern dieser Tragödie bisher unbeachtet gelassen worden ist. Grillparzer läßt Jason bis zum Eintreffen des Herolds über den Vorgang in Pelias' Hause in völliger Unwissenheit, obwohl Jason in der nämlichen Nacht noch, in welcher des Königs Tod ruchbar wird und den Verdacht des Mordes auf Medea lenkt, vor dem wüthenden Volkshaufen mit dem Schwerte in der Hand sich zu retten genöthigt wird. Es widerspricht jedoch aller Wahrscheinlichkeit, daß Jason hierbei nicht den Grund der Volkswuth und damit auch erfahren haben sollte, daß man Medea mit dem goldenen Vliese aus dem Palast habe eilen sehen. Ferner bleibt es unverständlich, weshalb Medea ihrem Gatten nicht sogleich von dem Vorgefallenen Mittheilung gemacht habe, da doch der Tod eines so wichtigen Feindes und die Wiedererlangung des mit vielen Gefahren erworbenen Schazes sicherlich ihm nur zur Freude hätte gereichen und ihn wohl über den Ungehorsam der Gattin hätte besänftigen müssen. Hier ist eine klaffende Lücke in der Verwebung der Thatsachen geblieben, die selbst die scharfsinnigsten Vertheidiger des Dichters befriedigend auszufüllen wohl kaum im Stande sein dürften.

Zum Schlusse seien noch einige Bemerkungen in sprachlicher Hinsicht gestattet. Man pflegt an Grillparzer's Muse den Adel und die ideale Gehobenheit der Diction zu rühmen, die sich durch ihre stilvolle Schönheit und Originalität weit über das Niveau der landläufigen Sprache unserer bessern Dramatiker erhebe. Unter gewissen Einschränkungen kann man dieses Lob gelten lassen. Die Wahl der Ausdrücke und Wendungen verräth das meist glückliche Bemühen, einen weihervollen, feierlichen Ton anzuschlagen, wie er der idealen, gewählten Gedankensprache des antifiksirenden Drama's ziemt. Allein mitunter führt dies Bemühen auch zu Wunderlichkeiten, Gefuchtheiten, manierirt-gezwungenen Ausdrücken und Verbindungen, die bis zur Sprachaffectation gehen und nicht selten den Spott regen. So kommt es, daß die Sprache Grillparzer's mitunter den Stil antiker Uebersetzungen nachahmt und den Eindruck des Pedantischen macht. Besonders fällt dies beim Lesen seiner Stücke auf, während in der Declamation viele Wunderlichkeiten der Ausdrucksweise am Ohre vorüberklingen. — Durch die sorgfältige Auswahl der Worte und Wendungen erhält die Diction einen rauschenden Klang, einen feierlich getragenen Stil, der namentlich der Declamation sehr zu Statten kommt, indem er ihr

einen melodiösen Charakter verleiht. Die Schauspieler pflegen aus diesem Grunde Grillparzer'sche Verse sehr gerne vorzutragen, da sie hierbei Schwung und Wohlklang zu entwickeln Gelegenheit finden und es ohne sonderliche Mühe bei einigem Declamationsgeschick und geeignetem Organ erreichen, daß der Zuhörer sich von der einschmeichelnden Musik der Rede captiviren und über den eigentlichen Gehalt der Leistung an Charakterdarstellung täuschen läßt. Kein anderer Dichter aber verleitet auch andererseits wiederum so sehr zur gesangartigen Declamation als Grillparzer. Schauspielerinnen, welche viel in den antikisirenden Dramen Grillparzer's beschäftigt wurden, pflegen sich nur allzubald eine gewisse leiernde Monotonie in ihrem Vortrage anzugewöhnen, die, wenn sie einmal erst sich festgesetzt hat, selten sich wieder ablegen läßt. Die Künstler und Künstlerinnen verlernen dabei, den logischen Accent zu berücksichtigen, die Gedanken klar und prägnant zu formuliren, weil sie ja mit angenehmen Tonschwingungen, mit dem Auf und Nieder in der Tonscala weit besser und bequemer auf das Publicum wirken, als mit einer logischen Gedankensprache, die in idealisirter Fassung, von schönen Tönwellen getragen, sich in das Herz und den Geist des Zuschauers einzuschmeicheln im Stande ist.

Es giebt viele Zuschauer, welche sich einzureden bemüht sind, daß eine Sprache, welche außergewöhnlich klingt, eben deswegen edel und poetisch sei und die, weil es nun mal zum guten Ton gehört oder auch bei weitem bequemer ist als das Gegentheil, solche Sprache begeistert loben, denn wer tadelt, muß dies begründen. Wie nach der Meinung der Deutschen zu einem rechtschaffenen Buche unbedingt die Eigenschaft der Langweiligkeit gehört, zumal gar bei wissenschaftlichen Materien, so hält man auch häufig nur diejenige Sprache für dichterisch, die recht viel Schwulst und Dunkelheit verräth. Man kann dem Publicum mit nichts so gewaltig auf der Bühne imponiren, als wenn man ihm Hebbel'sche Gedankenmüße zu knacken giebt. Aber freilich, wer dies thut, weiß, daß er es nur auf seine eigene Kosten riskirt, denn noch stets hat sich herausgestellt, daß die Stücke jener Gedankenakrobaten, die am schwebenden Trapez ihres Geistes überraschende Jongleurkünste vollführen, zwar eine Zeit lang in den Kaffee- und Theezirkeln der Residenzen Stoff zu geistreichen Apercüs bieten, trotzdem aber, wenn man die Vorstellungen wiederholen läßt, — wie der Volksmund zu sagen pflegt — keinen Hund hinter dem Ofen hervorlocken. Im Stillen gesteht sich jeder hinterdrein wohl ein, daß sie recht langweilig sind.

Gedanken- und Redespielerei trifft man auch bei Grillparzer

häufig an; letztere freilich öfter als erstere. Zum Beweise dessen mögen einige Beispiele dienen, die aus der „Medea“ gesammelt wurden.

Am auffälligsten ist der Gebrauch von *gen* statt *gegen*. Diese Manier findet sich nicht nur in der Medea, sondern auch in den andern Dichtungen wiederholt vor. Von Aietes sagt Jason, daß er *gen* sich selber wüthend gestorben sei, was zugleich einen sprechenden Beleg für die Absonderlichkeit der Ausdrucksweise auch in Hinsicht der Wahl von Wendungen bildet, denn „*gegen* sich selber wüthen“ für „*Hand an sich legen*“ dürfte sich in der neueren Literatur schwerlich oft wiederholen; zum mindesten ist diese Redewendung höchst ungebräuchlich und, weil zu pathetisch, übertrieben. In der ersten Unterredung mit Kreon bezeugt Jason, daß die Fama, die ihm den Tod des Pelias zur Last lege, die Unwahrheit melte, worauf der König einwendet, daß das Zeugniß Aller gegen Einen doch nicht so ganz haltlos sei: „Der Einzelne will Glauben gegen Alle?“ Jason erwiebert: „Der Eine, den Du kennst *gen* Alle, die Dir fremd!“ Hier wirkt die Absonderlichkeit der Präposition *gen* noch um so auffallender, als einen Vers zuvor das correctere „*gegen*“ angewendet wird. — Im dritten Act braucht Gora dies sonderbare Wort, indem sie daran erinnert, daß Aietes „den Schmerz auffassend wie ein Schwert, *gen* sich selber wüthend sich den Tod gab.“ Das Bild, welches den Schmerz mit dem Schwerte vergleicht, ist jedenfalls ebenso kühn als unlogisch, denn mit dem Schmerze tödtet sich Niemand. Der Fehler liegt in der Verwechselung von Grund und Folge. — An einer andern Stelle, in der Unterredung Jason's mit Kreusa sagt Jener Folgendes:

Hättest du sie dort geseh'n im Drachensforst,  
Wie sie sich mit dem Wurm zur Wette bäumte,  
Voll Gift der Zunge Doppelpfeile schoß  
Und Haß und Tod aus Flammenaugen bligte;  
Dein Busen wär' gestählt *gen* ihre Thränen.

Abgesehen von der ominösen Präposition „*gen*“ liefert das vorstehende Citat noch einige Beispiele für den oft manierirten und unnatürlichen Stil Grillparzer's. Zunächst ist es undeutsch, zu sagen: „sich mit Jemand zur Wette bäumen“, auch kann das hippologische Bild nicht als schön bezeichnet werden, abgesehen davon, daß es übertrieben erscheint; ebenso schwülstig und unbeholfen klingt die Wendung: die Doppelpfeile der Zunge voll Gift schießen, was so viel bedeuten soll als: gisterfüllte Pfeile mit der Zunge absenden

vollends ungebräuchlich und dem Sprachgefühl zuwiderlaufend aber ist die transitive Construction des Verbums *blicken* mit den beiden Objecten „*Haß*“ und „*Tod*“. Wer solche Lizenzen als gutes Deutsch anerkennen will, der muß auch die lateinischen und griechischen Constructions so vieler ungenügender Uebersetzungen der classischen Autoren als correcte Muster gelten lassen. — Das barbarische Wort *gen*, das übrigens in Verbindung mit Ortsbezeichnungen keinen Anstand finden würde, kommt indessen noch öfter vor. Hier sind die Beleg-Stellen: „Entsetzliche! Was rasest Du *gen* mich?“ sagt Jason zu Medea im vierten Acte und diese braucht etwas später die nämliche Wendung in dem Verse: „Vereint *gen* mich, vereint in eurem Falle!“ — Eine Anzahl anderer Citate, in denen sich ebenfalls mehr oder minder ungelente oder manierirte Ausdrücke und Wortverbindungen vorfinden, mögen die Beweisführung vervollständigen. S. 161 der großen Cotta'schen Ausgabe steht: „Es muß gescheh'n am offenen Strahl des Lichts“, eine mindestens ungewöhnliche adjectivische Bezeichnung für den Lichtstrahl. S. 162 „Du Zeuge von der Meinen Untergang“ — grammatisch richtig construiert aber doch recht pedantisch klingend; S. 163. „Der Schutz mir gab? — Weil mehr nicht Schutz er giebt, als er mir gab!“ abgesehen von der affectirten Wiederholung des Verbs enthält dieser Vers eine Wortstellung, die einem Primaner sicherlich einen strengen Tadel zuziehen würde, wenn er sich ihrer, sei es auch nur in einer Uebersetzung, bediente. S. 165 sagt Gora: „Mein graues Haar verfluch und meines Alters Tage — ein Ziel des Spotts, ein Wegwurf der Verachtung — an allem Mangel leidend als an Schmerz“ — ist schon „Wegwurf der Verachtung“, eine Redebliethe, deren logischer Sinn recht zweifelhaft erscheint, so muß das Comparative „als“ ohne vorausgegangene Steigerung geradezu als ein Schnitzer bezeichnet werden, den doch selbst der toleranteste Grammatiker schwerlich wird verzeihen mögen. S. 174 ist von einem schweren Steine die Rede, „der rückt sich rollend immer wiederkehrt.“ Die *Imesis* mag noch hingehen, wenn sie gleich nicht deutsch, sondern griechisch ist; bedenklicher ist jedoch der reflexivische Gebrauch des Verbs *rollen* in dieser Bedeutung. S. 178 bleibt uns der König das Wort zurück bei Anwendung des Verbums „zurückkehren“ schuldig, indem er im Rapidarstil Folgendes spricht: „So kehrtest Du vom Argonautenzug?“ In ähnlicher Abbreivirung gefällt sich Jason, der S. 189 Folgendes bemerkt: „Im Angedenken noch des Volkes Jubel bei meiner Abfahrt, hoff ich freudiger noch den Empfang, da ich als Sieger kehrte“, wobei übrigens auch die absolute Construction „im Angedenken“ als

undeutsch zu beachten bleibt. Wenige Verse zuvor findet sich das lächerlich corruptirte Wort: „genüß.“ S. 168 lesen wir: „Doch soll ich drum ich selbst, mich selbst vernichten,“ wer denkt dabei nicht an das Griechische *ἐγὼ μὲν τὸν* beziehungsweise *μὲν τὴν*? — Wenn man dem Dichter übrigens Manierirtheiten vorrückt, darf man auch nicht die an das Lächerliche grenzenden Gracismen im kurzen Dialog, der Stichomythie, vergessen wie z. B.: Medea: „Sei mir gegrüßt.“ Jason: „Du auch“ oder S. 232: König: „Du hast es doch?“ Jason: „Das Bließ?“ König: „Ja wohl“ Jason: „Ich nicht,“ wozu als Parallelstelle folgende wirklich kostbare Unterhaltung aus der Sappho dienen mag, die selbst einem Grillparzer-Apostel wie Scherer zu arg gewesen ist: Sappho: „Kennst Du ein schwärzers Laster als den Untank?“ Rhames: „Ich nicht“. Sappho: „Ein giftigeres?“ Rhames: „Rein wahrlich nicht.“ Aehnlich lautet übrigens auch eine andere Stelle aus Medea S. 230. Jason: „Ich will sie sprechen.“ Gora: „Gehe hinein“. Jason: „Das nicht! Sie soll heraus, und geh' Du hin und sag' ihr's“. Scherer nennt diese Art des Dialogs zu geradlinig, katechismusartig. Der Ausdruck erscheint treffend, nur hätte dabei wohl bemerkt werden können, daß diese Stichomythie griechischer Dialogstil ist und daß das öftere „ich nicht,“ oder „Du auch,“ das sich auch noch in andern Dramen dieses Dichters findet, richtige Gracismen sind, die sich wohl daraus erklären, daß Grillparzer ein begeisterter Verehrer der antiken Literatur war und sich in das classische Idiom so hineingelebt hatte, daß unwillkürlich sein Stil dadurch beeinflusst ward. — S. 190 finden wir das curiose: „so minder“ für: um so weniger. S. 201 rühmt sich Jason, daß er etwas einem Andern „tüchtig rückgegeben.“ S. 228 erklärt Medea, daß sie Unrecht nicht dulden werde, ohne Rache zu nehmen, indem sie betheuert:

So viel weiß ich, und so viel ist mir klar  
Unrecht erbuld' ich nicht ungestraft.

Wenn ein Tertianer diesen heillosen logischen Voch im deutschen Aufsatze sich zu Schulden kommen ließe, würde er dafür eine dicke Note erhalten. Bei Grillparzer finden die Verehrer seiner Muse dies jedoch ganz correct. Wenigstens ist keine Schrift bekannt, die sich eingehender mit dem Dichter befassend solche Verstöße tabelle.

Diese Belegstellen sind übrigens nicht in der Absicht angeführt worden, um an dem vollen Kranze, den die Nachwelt um des Dichters Haupt gewunden hat, mit kleinlich schulmeisterlicher Krittersucht zu zerrren. Sie waren zur Begründung der Bemängelung an des



Dichters Diction nothwendig und könnten, wenn man darauf ausginge, eine vollständige Sammlung von diesem Sprachunkraut aus den Werken Grillparzer's zusammenzustellen, um das Zehnfache vermehrt werden. Wer unbefangen an des Dichters Werke herantritt, wird wohl eingestehen, daß die antikisirenden Anflänge und Nachahmungen der Sprache seiner vier Hauptdramen einen völlig ungetrübten Genuß nicht zulassen, wie bedeutend auch ihre dramatische Kraft und wie passend das tragische Geschick seiner Helden auf den Zuschauer einwirken mag. Angesichts des von manchen Seiten übertriebenen Cultus des Dichters erschien es nöthig, diesen Punkt mit größerer Gründlichkeit zu erörtern, um Soll und Haben mit einander zu vergleichen.

Auf dem Repertoire jener Tragödninnen, die für das Düstere-Heroische, für die wilde, in's Schaurig-Erhabene übergehende Leidenschaftlichkeit tragischer Frauencharaktere überwiegend veranlagt sind, darf die Rolle der Medea nicht fehlen, denn sie birgt eine so gewaltige Fülle an dramatischem Leben, ein solch' riesenhaftes, dämonisches Pathos und daneben auch so viele gemüthvolle und ergreifende Charakterzüge in sich, daß eine hervorragende künstlerische Begabung, wosern ihr die entsprechenden physischen Mittel zu Gebote stehen, in der Verkörperung dieser mächtigen Gestalt, sowohl nach der Seite des Erhabenen wie des Mührenden, zur vollen Entfaltung Gelegenheit findet und zugleich die denkbar stärksten dramatischen Wirkungen auf den Zuschauer zu erzielen vermag. Aber es giebt freilich auch nicht viele Rollen in der deutschen Schauspielkunst, welche physisch so außerordentlich angreifend und so anspruchsvoll hinsichtlich der äußeren Mittel sind, wie diese. Daher ist denn auch die vollkommene Wiedergabe der Medea stets nur jenen Tragödninnen gelungen, welche, wie die berühmte Sophie Schröder, die Ristori, die Janaschek, die Ziegler, Johanna Wagner, Wolter und wie die großen Heroinen sonst noch heißen mögen, von denen uns die Theatergeschichte berichtet, mit ebenso mächtigem Organe und imponirender Gestalt als mit genialer dramatischer Kraft begnadet gewesen sind.

Clara Ziegler, deren Stern leider in Folge berufsmäßigen Gastirens allzusehnell erblichen ist, scheint von den jetzt lebenden Heroinen Deutschlands zu den wenigen Berufenen zu gehören, denen es gegeben ist, sowohl durch die Macht ihrer Leidenschaft als auch die ihrer äußeren Mittel ein möglichst vollkommenes Abbild der dämonischen Seite zu schaffen. Diese Rolle ist ohne Frage die beste ihres Repertoire's, weil darin nicht nur die Glanzseite ihrer künst-

lerischen Veranlagung am besten zur Geltung kommt, sondern auch die höchst beklagenswerthe Manier dieser einst bedeutenden Tragödin, welche ihr Verderben geworden ist, nämlich die singende Art des Vortrags in elegischen, lyrischen und andern weicheren Partien ihrer Rollen am wenigsten störend hervortritt.

Ich habe die Künstlerin im Jahre 1877 gesehen und muß bekennen, daß, wenige Stellen abgerechnet, ihr Spiel ganz außerordentlich ergreifend wirkte und dabei von schöner Idealität durchhaucht war.

Clara Ziegler ist wie Wenige für die tragische Kunst von der Natur, die mit verschwenderischer Hand ihre Gaben über sie schüttete, ausgestattet worden. Schon wenn man sie erblickt und die ersten Worte aus ihrem Munde hört, sagt man sich, daß solche außerlichen Mittel, wie sie diese Künstlerin mit sich bringt, gewissermaßen für die heroische Tragödie prädestinirt. Alle Erfordernisse einer erhabenen Erscheinung, alle Hülfsmittel zur Hervorbringung gewaltiger Wirkungen stehen ihr in seltener Fülle und Schönheit zu Gebote: ein Organ von bedeutendem Volumen, von Weichheit und Biegsamkeit und einer Stärke, um welche manche Primadonna Frau Ziegler beneiden möchte, klangreich, tief und voll tönend, vor allen Dingen aber von einem ungemein sympathischen Timbre, eine Figur, die das Modell zu einer Germania abzugeben werth wäre, und dazu eine Technik im Gebrauche von Weidern, die von vollendeter Durchbildung zeugt und nicht den geringsten Fehler in der Aussprache, der Tonbildung, den Bewegungen und Geberden aufweist, sondern von unvergleichlichem Adel und idealer Schönheit ist, ganz dazu befähigend, den zu gestaltenden Gebilden den Stempel höchster Kunstschönheit und reinsten Majestät zu verleihen: mit solchem Rüstzeug versehen tritt Clara Ziegler vor ihr Publikum. Ist es ein Wunder, daß sie es im Umsehen bannt? — Freilich wissen wir, daß die Arbeit, welche für sie dazu erforderlich war, diese goldene Rüstung sich zu erwerben, keine geringe gewesen, daß auch hier die widerspenstige Natur einer ernstlichen künstlerischen Zucht und Schulung unterworfen werden mußte, ehe sie würdig und geeignet wurde, im Heiligthum der Göttin dem hohen Beruf zu dienen. Allein wie groß und reich ist dafür auch der Lohn dieser vorbereitenden Arbeit gewesen, und wie sehr muß es mit Kleinmuth erfüllen, wenn man im Laufe der Jahre unter Tausenden von Künstlern und Künstlerinnen kaum einigen Duzenden begegnet, die das ihnen unentbehrliche Werkzeug in gleicher Güte besitzen, während dies doch das Mindeste wäre, was von einem Jünger der Kunst erwartet werden könnte. Würde man nicht über einen Künstler, der mit ausgebrochenem Meißel und ohne einen Hammer käme, um eine Miltonische

Venus zu formen, erstaunt die Achseln zucken? Wie gering denken dagegen die meisten Nachkommen Garrick's, Eckhof's und anderer Koryphäen der Kunst über die ihnen nothwendige Ausstattung mit dem Handwerkszeuge: daher dieser Dilettantismus auf den Bühnen, daher diese stilimperfekte Mittelmäßigkeit der heutigen Kunstschöpfungen, die ohne genügende technische Vorbereitung dem geduldbigen Publikum servirt werden und gleichwohl ihren Urhebern das Prädicat „Künstler“ sichern.

Wie gesagt: Frau Ziegler weiß ihre Mittel zu gebrauchen und sie gebraucht sie mit so bedeutender Sicherheit und Virtuosität in so mannigfaltiger Art, daß man sie beständig in neuer Beleuchtung erblickt und das Interesse dadurch ununterbrochen frische Impulse gewinnt, denn die stets vollendet plastischen Stellungen, die großen, gerundeten schwungvollen Gesten, die edlen maßvollen und doch bestimmten Bewegungen, das lebendige Spiel der Mienen und der immer sprechende Reflex der Seele in den Augen — alles steht zu einander in schönem Verhältnisse, in harmonischem Einklange und dient gemeinsam dazu, die wechselnden Gemüthsbewegungen und die jeweilige Richtung des Willens zu versinnbildlichen: mit einem Worte, die äußere Action ist hier in der That das was sie überhaupt in der Schauspielkunst sein soll, die stete Begleiterin und Gehülfin des künstlerisch wirkenden Geistes. Soviel im Allgemeinen über das Charakteristische der äußeren Darstellungsweise. — Was den geistigen Gehalt betrifft, den die Darstellung der Medea offenbarte, so ist zuvörderst hervorzuheben, daß wir es hier mit einer selbstständigen, von der hergebrachten Schablone, welche große Künstlerinnen früherer Jahrzehnte für diese Rolle geschaffen haben, abweichenden Auffassungsweise zu thun haben, die ebenso scharfsinnig als consequent durchgeführt und durch die Details der Ausführung hinlänglich gerechtfertigt wurde. — Während nämlich früher es als Observanz und unanfechtbare Tradition galt, Medea als eine unheimliche, dämonische Mänade, als eine wilde, leidenschaftliche Barbarin (im antiken Sinne) darzustellen und die Aeußerungen des in ihr öfter die Oberhand gewinnenden gemüthvollen und liebe Sehnenenden Weibes in ein rauhes, leidenschaftliches Gewand zu kleiden — eine Manier, die besonders die berühmte F a n a u s c h e k, wie behauptet wird, zur Anwendung gebracht haben soll, und die auch in unserer Zeit noch sehr häufig von jüngeren Darstellerinnen als Norm angesehen wird, suchte Frau Ziegler das Menschlich-Rührende dieser Gestalt mehr in den Vordergrund zu rücken, als es gewöhnlich geschieht und traf damit jedenfalls das Richtige, denn dadurch wird das Tragische in dem Geschehe Medea's ergreifender, das Dämonische, Grauenvolle und Abscheuliche in ihrem Wesen erhält von der rein

menschlischen Seite sein nothwendiges Correlat; wir erblicken in ihr nicht mehr die verhängnißvolle Tochter Hecate's, die mit bösen Geistern in Verbindung stehende Zauberin, sondern das unglückliche, mit ihrem Geschieke und den hemmenden Einflüssen der umgebenden Umstände und Verhältnisse ringende Weib, dessen geheime sündhafte Kunst das unverschuldete Erbtheil ihrer Abstammung bildet, ein Weib, welches vergebens darnach strebt, sich durch die reinigende und veredelnde Kraft der Liebe aus den unheilvollen Banden des Dämonismus und barbarischer Sitten zu befreien und an der Hand des heißgeliebten Mannes seiner Wahl zu einem geläuterten, glückverfündenden Dasein emporzuschwingen, von dessen Pforten sie, als sie das schwere Entsagungswork vollbracht, mit erbarmungsloser Hand zurückgestoßen wird in das finstere Chaos des Glends, der Verzweiflung und des daraus entspringenden Frevelmuthes. Durch die kräftige Hervorhebung des Gegensatzes dieser beiden Naturen in Medea, durch scharfe Markirung des Conflictes zwischen dem guten Princip und den finsternen Mächten, von denen sie sich zu emancipiren sucht und denen sie doch schließlich durch den Mangel an sittlicher Entsagungskraft unterliegt, gewinnt dieser Charakter in der Darstellung diejenigen Bedingungen, welche den Begriff des Tragischen bilden, wird er ergreifend und ein Gegenstand gemüthvoller Erhebung für den Zuschauer. Es ist allerdings schon ausgeführt worden, welche Umstände die Aristotelische Katharsis, die wir füglich über das Schicksal der Heldin empfinden sollten, nicht zu ihrer vollen Wirkung gelangen lassen, weil das Verhältniß zwischen selbstverschuldetem Frevel und unverdientem Jammer kein rationales ist. Allein über das Verstimmende eines solchen Mißverhältnisses vermag doch eine Auffassung und consequente Durchföhrung, wie wir sie an der Medea der Frau Ziegler anerkennen dürfen, ungemein verführend und beschwichtigend zu wirken, und dieses ist der Grund, weshalb ihr vor der jedenfalls bühnlich effectvolleren früherer Koryphäen unbedingt der Vorzug geböhrt: sie entspricht mehr den Anforderungen der Aesthetik, den dramatischen Schönheitsgesetzen, deren Endziel die Räuterung, Versöhnung und Erhebung der Seele ist.

Nach dieser etwas weit ausgeholten Vorbemerkung über das Eigenartige in der Wiedergabe der Rolle im Allgemeinen mögen die Einzelheiten näher in's Auge gefaßt werden. Zunächst ist dabei zu constataren, daß trotz der besonderen Berücksichtigung des Rührenden doch die Darstellung der heroisch-pathetischen Seite hinsichtlich des dramatischen Werthgehaltes der ganzen Schöpfung den bedeutenderen Theil derselben ausmacht. — Der erste Act, in dem die dunkeln Partien des Charakters vor den helleren stark zurücktreten, hatte

in Folge dessen im Vergleich zu den folgenden das gedämpfteste Colorit und übte, wenngleich das Spiel im Einzelnen betrachtet durchdacht, fein abgewogen und künstlerisch veranlagt erschien, keinen bestimmten Eindruck. Dieses erklärte sich daraus, daß die musikalischen Tonfall an sich tragende Manier der Declamation im Verein mit der blendenden Technik überraschte, während andererseits die Seele nicht recht in Mitleidenschaft gerieth. Schon die ersten Worte: „Zuerst den Schleier und den Stab der Göttin“ u. s. w., die allerdings außerordentlich klappenreich sind, frappirten, weil sie mit einer declamatorischen Sentimentalität gegeben wurden, die fremdbartig und unmotivirt schien. Denn wenn man sich den Seelenzustand Medea's in diesem Augenblicke vergegenwärtigt, so wird man ihr eher düsteren, gedankenvollen Ernst, gepaart mit einer leichten Bewegung der Seele, beimeessen, als elegische Weichheit. Nachdem sie erkannt, welches Grauen ihr zauberisches Treiben überall erzeugt, wie sie geächtet und ausgestoßen mit dem Vatten durch die Städte Griechenlands gehegt wird, wieviel Unheil und Verhängniß (Pelias' Tod!) aus ihrer Verbindung mit den finsternen Mächten sich ergeben, wie selbst die Liebe des Vatten sich ihr abzuwenden im Begriffe ist, da erfaßt Entsetzen ihre Seele vor dem verhängnißvollen Geräthe und es reißt der Entschluß, dem unseligen Zauberwerk zu entsagen, sie opfert es ihrer Liebe zu Jason, weil es in ihren Augen zum frevlen Blendwerk geworden („Weil mehr nicht Schutz er giebt, als er mir gab, vergrab' ich sie“). Die ganze Procedur ist eine unheimliche. „Hinweg ihr, aus des heiteren Lebens Nähe!“ ruft Medea aus, indem sie die unheilvollen Zeugen frevler Thaten dem dunkeln Schoß der Erde auf immer übergiebt. Da sie es heimlich, noch vor Tagesanbruch thut, so wird sie sich naturgemäß in einer feierlich ernstern Stimmung befinden, die mit dem Gefühle dumpfer Beklommenheit, entstanden aus der Rückerinnerung an die mit jenen Geräthen vollbrachten Werke untermischt ist; leiser Schauer, etwas wie dämonisches Grauen mischt sich in die Rede und tritt namentlich bei den Worten: „Du Zeuge von der Meinen Untergang, bespritzt mit meines Vaters, Bruders Blut, du Denkmahl von Medeens Schmach und Schuld!“ hervor. Wenn man so gefährlichen Hausrath heimlich beseitigt, ist man nicht sentimental gerührt, sondern aufgeregt, angeschauert, beklommen und düster, wie bei allen Thaten, die das Licht scheuen, und declamatorisches Pathos in lauter Rede, womöglich gar gehoben und langgezogen, wie bei den Worten: „Bespritzt mit meines Vaters, Bruders Blut“ paßt dazu ganz und gar nicht. Manchem mag dieser Anfang nicht bedeutungsvoll genug erscheinen, um daran eine dramaturgische Contro-

verse zu knüpfen; er ist es jedoch in der That in hohem Grade, weil er den Schlüssel für alles Weitere bietet. Medea, die vier Jahre lang mit dem Gatten die Fährlichkeiten einer schreckensvollen Irrfahrt getheilt und alle Leiden des Unglücks, darunter auch den Gram über die schwindende Neigung Jason's durchgefostet hat, hofft des Gatten Sinn zu wenden, wenn sie ihm ihre Zauberkünste für immer opfert, die sie ihm ja von Anbeginn furchtbar gemacht haben. Die Liebe, die Sehnsucht nach dem beinahe verschwundenen Glück ist es, welche sie zu dem Verzicht treibt. Später spricht sie sogar ihre Liebe in den ergreifenden Worten aus: „Ich bin dein Weib — zu folgen ihm in Noth und Tod.“ Unter der Einwirkung dieser Empfindung geht sie an die Beseitigung ihres zauberischen Apparates. Nicht der heroisch-declamatorische prunkvolle und schwere Ton des Rothurns, sondern ein mehr feierlich-ernster, bebender, von schauriger Erinnerung gedämpfter Vortrag einfach und ohne Schwung, scheint mir die Stimmung der Seele richtig wiederzuspiegeln und zudem in besserer psychologischer Harmonie mit dem bald darauf folgenden: „Laß uns die Götter bitten um ein einfach Herz; gar leicht erträgt sich dann ein einfach Loos!“ zu stehen. Dann kam die Beihenerung, dem Gatten in Noth und Tod zu folgen, und die Aufforderung, die Götter um ein einfach Herz zu bitten, wieder in rhetorischem Wohlklinge und halb pathetisch, statt ergreifend und innig, und das über: raschte wieder, bis dann die erste größere Aneide an Gora: „Schweig, sag' ich, was rauest Du in Deiner tollen Wuth?“ im Folgenden die ganze tief bewegte und bewegende Gemüthsstimmung Medea's in vollen, schönen und kräftigen Accorden ausklingen ließ und das erste stimmende Moment unter die Zuschauer brachte. Im Wechselgespräche mit Jason nahm die Darstellung den ersten Anlauf zu dem Heroischen; namentlich offenbarte die zornige und beleidigte Entrüstung, mit der Medea die Verächtlichung der Zauberei von sich weist, eine Massigkeit in der Wiedergabe der leidenschaftlichen Accente, welche zu den glänzendsten Hoffnungen für die folgenden Acte berechtigte. In dieser Scene ließ sich auch an einer an sich ziemlich unscheinbaren Stelle erkennen, wie feinfühlig ein großes Talent selbstschöpferisch in der Schattirung eines Charakters verfährt und gewissermaßen dem Dichter selbsthätig nacharbeitet. Ich meine die Stelle, an der Jason die Besorgniß ausspricht, der König möchte der Gattin das Asyl verwehren. Belehrt schon die schmerzgefüllte, demüthige und zaghafte Manier, in der die Verse: „Nimmt er die Kinder, weil sie Dein, behält er als die Deine wohl auch mich“ gegeben wurden, daß die Künstlerin dem Wesen Medea's weichere, mildere Seiten abzu-

gewinnen mit Glück strebte, während man sonst gewohnt ist, diese Aeußerung in störrisch-finsterner Bitterkeit zu hören, so zeigte vollends der kummervoll-zitternde, kleinmüthige Ton, in dem sie die Frage: „Bis wann“ in Verbindung mit dem darauf folgenden tiefen Seufzer und der Abwendung unter Verhüllung des Hauptes gab, daß ein scharfer, auf den Grund des Seelenlebens schauender Geist die Darstellerin leitet, der ihr gewissermaßen durch Clairvoyance zeigt, an welchen Stellen des Charakters verborgenes Gold liegt. Ein solcher genialer Blitz des schaffenden Geistes reicht hin, um neues Licht für den Zuschauer auf das ganze Innere des zu verkörpernden Charakters zu werfen. Nach der Ankunft des Königs gab dann besonders das außerordentlich lebendige stumme Spiel, mit dem Medea die Unterredung zwischen Jason und Kreusa verfolgt, der Scene eine treffliche Illustration, und auch die einen gewissen Grad ruhiger Beherrschung des Unmuthes verständlich anzeigende Art des Widerspruchs gegen Kreusa: „Du irrst, den Vater hab' ich nicht getödtet“, wiederum abweichend von der üblichen Auffassung, verrieth kluges Eingehen auf den Seelenzustand Medea's, der in diesem Momente seinen Angelpunkt in ihrem Vorsage hat, sich durch mildere Sitten und ruhigere Denkart dem Gatten liebenswerther zu zeigen als bisher. — Nicht so sehr leuchtete der beinahe Schwäche oder Muthlosigkeit verrathende zähne Protest gegen Kreusa, die den Kindern Mutter sein will, ein. Wenn Medea bis dahin ihre Wildheit auch zu zügeln vermochte, so muß sie hier voll herausbrechen, denn ein Mutterherz empört sich gegen nichts so sehr, als wenn Fremde ihm des Kindes Liebe rauben wollen. — Es folgte dann der Abgang der Gastfreunde und Jason's, während Medea jammererfüllt und ganz von ihrer Empfindung fortgerissen, ihre Kinder umflammernd unter einem Wehruf, in dem sich all' das Leid ihrer Seele ausdrückt, auf die Ruhebank zurücksinkt: ein wirklich tiefergreifender Moment, nicht nur durch den bebenden, gramvollen und thränenenerstickten Ton, sondern auch durch die eminente Kunst der Geberdensprache überwältigend. An ihn reiht sich die Schlussscene, die Anrede an Kreusa. — Frau Ziegler trug auch diese mit schönem Ebenmaß in der Declamation, mit lyrischem Ausdrucke und poesie-reicher Sinnigkeit vor, allein völlig wurde die rührende Empfindung, die sich darin zu documentiren hat, nicht zur Geltung gebracht, namentlich ließ in dieser Hinsicht die Stelle zu wünschen: „Ich will ja gerne thun, was ihr mir sagt“ zc., die schmelzender und inniger geklungen hätte, wenn die dabei angewendeten seelischen Accente in der That auch aus der Seele gekommen wären. — Der Anfang des zweiten Actes zeigte wieder eine Eigenartigkeit in der Auffassung

die als eine höchst anerkennenswerthe zu erachten ist, in dem Tone, in welchem Medea sich für das Saitenspiel unfähig erklärt. Sie sagte dieses mit einer mild lächelnden, fast an das Naive grenzenden, halb schmolgenden Art, die andeutete, wie sehr Medea darüber Bedauern empfindet, so ungelente Finger zu haben: nicht die Spur von störrischer, ärgerlicher Widerwilligkeit. Um so besser contrastirte mit dieser Sanftmuth der gleich hinterdrein folgende Ausbruch der Wildheit, der im Eingange durch die mit trefflicher Symbolik gegebene visionäre Erinnerung an den Sieg Jason's über Medea eingeleitet wurde und von leichten Anfängen ausgehend in rapider Hast zu einem heftigen Sturme der Leidenschaft answoll, imposant und schauerlich zugleich. — Von der lyrischen Stelle, in der Medea die Gastfreundin mit demüthigen Bitten anfleht, ihre Lehrerin und Stütze zu sein, gilt wieder das Nämlische wie von jener im ersten Act; auch hier trat eine eigene Virtuosität in der Tonmalerei wieder hervor, die gern mit großen, melodisch-rauschenden Wellen operirt, in weisevoll getragenen Accorden sich bewegt und doch nicht eigentlich die Seele packt, so schön und ideal sie auch klingen mag. Der Eindruck ist dabei ein ähnlicher, wie wenn man ein schwärmerisch-sehnsuchtsvolles Liebeslied auf der Orgel spielen würde. — Hierauf erscheint Jason, von Kreusa begrüßt, während Medea abseits steht und arglos ihren Worten lauscht. Man merkt es ihrem Gesichtsausdrucke an, daß ein leichter Schatten über ihre Seele gleitet, aber noch ist sie sich unklar, weshalb. Da weist Jason sie in hartem Tone zu den Kindern. Die Wolke verdüstert sich. Medea steigt von ihrem Altan herab, schaut schreckhaften Blickes den Gatten an; und als er die Weisung wiederholt, da beginnt das Entsetzliche in ihr zu dämmern — Jason liebt Kreusa und deshalb soll Medea weichen. Alles dieses steht nicht in der Dichtung zu lesen und dennoch liegt es darin. Ein jäher Aufschrei — „wohl, ich gehe“, und Medea eilt mit einem Blicke fort, als sei sie eine bräunende Rachegöttin, in deren Hand das Schicksal dieser Beiden liege und die in dem schrecklichen Ausdruck ihres Angesichtes ihre triumphirende Gewißheit über den Untergang der Liebenden erkennen läßt. Hier waltete wieder die geniale Kraft einer hellseherischen Prophetengabe, die den wahrhaften Künstler auszeichnet, mit souveräner Macht. Alle diese Pausen, die Gesten, Blicke, der Schrei — es sind eigene Thaten der Künstlerin; aber wie lichtvoll, wie klar und begreiflich wird dadurch mit einem Schlage das ganze Verhältniß, die Scene gewinnt erst durch sie ihre wahre Bedeutung, man versteht, was in der Seele Medeen's vorgeht und begreift nun auch alles Folgende. Solche imponirenden Perspectiven, die nur der gottbegnadete Künstler-



geist dem überraschten Zuschauer zu eröffnen vermag und in denen eben die wahre Größe des Genies sich ausdrückt, entschädigen hundertfach für kleine Incorrectheiten, die sich ja fast in allen bedeutenden Darstellungen zu finden pflegen. Sie sind das Kennzeichen des Genies. Allerdings war der Schrei zu stark, allein er war außerordentlich bezeichnend und ersparte einen langen Commentar. — Noch bewundernswerther war die folgende Scene nach der Rückkehr von den Kindern. Medea steigt wieder die Stufen zu dem Thronessell empor und ergreift von herbem Weh erfüllt die Lyra. Zögernd steht sie in zusammengefunkenener Attitude da, den Rücken Jason zugewandt. Wie wühlt der Schmerz in ihrem Innern! Wie zittern die Fibern von dem Schnitte, den ihr Herz erlitten! Sie möchte weinen und doch vertrocknet die Zornesgluth die Thränen, gleichwohl demüthigt die Liebe das stolze Herz: sie theilt mit leiser, zitternder Stimme Jason mit, daß sie ihn mit einem Liebe überraschen möchte. Er, in Glückseligkeit des Anschauens versunken, hört es nicht, weil seine Blicke an Kreusa hängen. — Noch einmal versucht Medea die Aufmerksamkeit des Gatten auf sich zu lenken: „Ich weiß ein Lied“ — aber diesmal schon klingt der gährende Unmuth leise hindurch, den sie nur mühsam noch zurückzuhalten vermag — „Jason!“ ruft sie dann mit Donnerstimme — aber sofort siegt auch diesmal die unendliche Macht der heißen Liebe, und wieder tönt es in erbarmungsvollem Tone bittend: „Ich weiß ein Lied!“ zugleich als ein centnerschwerer Vorwurf für den empfindungslosen Mann, der nicht das Weh, die Schmach begreift, die dies treue Herz für ihn erduldet. Unbeschreiblich wirkt dies Alles im Vereine mit dem grandiosen Mienenspiel auf die Zuschauer; wer so viel Seele, so feine Nuancen des Stimmungswechsels in der Tonfarbe und in den verschiedenartigen Graden der Tonstärke auszudrücken vermag, der muß den Preis davontragen. Und dann der Ausruf: „Vergessen!“ Man muß es hören, um zu verstehen, was in diesem einen Worte ausgedrückt wird: es klingt, als sei alles Glück mit diesem Liebe für immer hinweggegangen und als stehe Medea vernichtet, leeren Herzens an ihrem eigenen Grabe. Unendlich erschütternd wirkt dieses „Vergessen“ und man versteht, wie jetzt aller Seelenfriede auf ewig dahin ist. — Im nächsten Momente schon bricht der Orkan los und wie der Kampf der Elemente entfesselt dahintobt, so wüthet die wilde Macht der Zornesgluth Medea fortreißend, daß sie die Leier zerbricht und sie in Stücken zu Jason's Füßen schleudert. Doch im nächsten Augenblicke tönt die Posaune und der Rächer erscheint, den Vann zu bringen. Auch hier wieder waltet das stumme Spiel mit lebendiger Verjüngung überraschend schön. Der Höhepunkt des ganzen

Actes, der in dem vorwurfsvollen Rechten mit Jason liegt, zeigte uns die Künstlerin in ihrer vollen dramatischen Größe. Das öfters wiederholte und mit steigender Leidenschaft zu gebende „Weißt du noch“ wurde in einer Weise kunstreich variirt, daß jede neue Wiederholung ein neues Gewicht in die Schale warf, auf der Jason's Schuld gewogen werden soll. Die Vortragsweise machte hier alle Wandelungen durch, die ein kunstvoller Declamationsstil überhaupt zuläßt, vom lautesten, tragischen Pathos bis zur gedämpft murmelnden, dämonisch die Seele umflammernden Grimmigkeit, und die Geberdensprache unterstützte mit einer Deutlichkeit und Energie die Rede, daß die Action mächtig und überwältigend wurde und Schauer der Bewunderung durch die Seele der athemlos Hinhorchenden zogen.

Wenn in den getragenen lyrischen Momenten mitunter die declamatorische Melodik oder ein stolz-rhetorischer Stil auf Momente das Seltliche verdrängt (dies trat im vierten Act in den beiden kurz aufeinander folgenden Monologen besonders deutlich bemerkbar hervor „die Nacht bricht ein“ und „nun sind sie fort, nun ist mir wieder wohl“, zum Theil auch wohl noch in den Abschiedsworten an Jason), so kann diese Manier doch nicht den Genuß beeinträchtigen, den die mächtige Tragik der Künstlerin gewährte und der auch in den beiden letzten Acten in gleicher Vollkommenheit aus dem Spiele resultirte wie im dritten, wo allerdings der schauspielerische Höhepunkt der Medea liegt. Um so mehr mußte man darüber Bedauern empfinden, daß ein so bedeutendes Können in die Bahnen des bloßen Virtuositenthums eingelenkt ist, aus denen kein Gott es je wieder wird herauszureißen vermögen.

Die Letzte im Stile des antiken Ideal-Dramas gehaltene Tragödie Grillparzer's, „Des Meeres und der Liebe Wellen“, entstand im Jahre 1830 und behandelt die bekannte einfache Sage von „Hero und Leander“, die ein griechischer Grammatiker Musäus zu einem Epos verwendet hat. Der Inhalt dieses Gedichtes ist in der Tragödie in den wesentlichen Zügen wiedergegeben worden. Hero, die Nichte des Oberpriesters im Tempel der Aphrodite zu Sestos, einer Küstenstadt in Thracien (an der Nordküste der heutigen Dardanellen gelegen) ist von ihrem Oheim für den Tempeldienst der Göttin erzogen und soll am Feste der Aphrodite zur Priesterin geweiht werden. Unter dem zu diesem feierlichen Acte aus den benachbarten Orten zahlreich zusammengeeströmten Volke befinden sich auch zwei Jünglinge aus der gegenüber liegenden Stadt Abydos am asiatischen Ufer, Leander und Naufleros, denen es gelungen ist, sich bis in die unmittelbare Nähe der Altäre vorzudrängen, an welchen Hero ihre

Weihe empfangen soll. Als die Priesterin, die der Liebe für immer entsagt und das Gelübde der Keuschheit ablegt, sich dem Altar naht, wo die Fremden Posto gefaßt haben, fällt ihr Blick auf Leander und entzündet in ihrem Herzen, fast ihr unbewußt, den Strahl der Liebe. Auch Leander, den der Tod seiner Mutter mit tiefer Melancholie erfüllt hat, und der vergebens im lärmenden Getümmel der Feste Frieden für seine kranke Seele sucht, wird von dem Anblicke des Mädchens tief getroffen. Nach Beendigung des Festes schleichen die Freunde nochmals in den heiligen Tempelhain und begegnen Hero, die gerade im Begriffe ist, das zum Gottesdienste nöthige Wasser herbeizuholen. Naukleros, der mit raschem Blick in des Freundes Herz gelesen, ermuntert ihn, sich der Priesterin zu offenbaren. Der blöde, scheue und noch ganz von Trauer und Liebessehnsucht umfangene Leander sträubt sich, folgt jedoch alsbald dem Zureden seines Freundes und sinkt der Priesterin zu Füßen. Hero will sich seiner erwehren, allein die Liebe, die auch in ihr immer mächtiger wirkt, bestimmt sie zur Milde und zu sanfter Vorstellung über das Verwegene seiner Werbung. Mit milden Worten sucht sie ihn zu trösten und bittet ihn, bis zum nächsten Fest der Göttin auszuharren, wo sie sich wiedersehen können, denn für Fremde ist das Gebiet der Göttin unbetretbar und Zuwiderhandeln mit dem Tode bedroht. Indem naht der Priester, von dem Hero und dem Fremden Unheil droht, wenn er ihre Absicht erfährt. Naukleros findet schnell einen Vorwand, indem er Hero um einen Trunk für den kranken Freund ersucht, den die Priesterin gewährt. So täuschen sie den Oheim, der die Fremden streng anläßt und ihnen das heilige Terrain verbietet, Hero aber rasch mit sich hinwegführt.

Der Tag ist gesunken und mit anbrechender Nacht hat der Priester das Mädchen in die fortan ihr bestimmte einsame Wohnung geleitet, die in einem alten Thurme auf ragender, steil abfallender Uferhöhe hart am Meer belegen sich befindet. Noch einmal spendet er ihr freundlichen Zuspruch und weise Ermahnung für den beginnenden ernstesten Beruf und verläßt sie dann. Mit des Tages bunten Bildern zieht auch des schönen Jünglings verlockende Gestalt an ihrem Geiste vorüber und sie gesteht sich, daß er es wohl sein könnte, für den sie die zuvor noch nie gekannte Liebe empfinden würde, wenn nicht ihr heiliges Amt fortan jede Regung ihres Herzens ihr verböte. Still gefaßt und ohne Wehmuth schießt sie sich an, ihr Lager aufzusuchen, als sie plötzlich an dem hohen Thurmfenster die Stimme des Fremden vernimmt. Im nächsten Moment hat er die Brüstung, von der die Lampe ihr Licht aufs Meer sendet, erreicht und schwingt sich in das Gemach. — Er beschwört sie, ihm eine kurze Rast zu

gönnen, denn als es ihn zu Haus, im gegenüberliegenden Abydos ruhelos von seinem Lager trieb und Sehnsucht ihn verzehrte, da warf er sich ins Meer und schwamm hinüber nach dem fernen Ufer, dem Thurme zu, den man ihm als das Heim der Priesterin bezeichnet hatte, wobei der Lampe Schein das Ziel ihm wies. Trotzend der Gefahr hat Leander die fürchterliche Felsenhöhe erklommen und in den Fugen der alten Mauer Fuß fassend den Thurm erstiegen. — Hero wird von des Jünglings heißem Sehnen gerührt, allein auch jetzt noch fleht sie ihn an, er möge gehen und sich in das Unabänderliche fügen, denn niemals könne sie ihm angehören. Mit Schande stoße man die ungetreuen Priesterinnen aus und gebe sie sammt den Thren der Verachtung preis. — Während sie noch sprechen, naht der Wächter, der das Licht bemerkt und Argwohn geschöpft hat. Rasch verbirgt Hero den Geliebten, ihn mit der Lampe in das Schlafgemach sendend, während draußen Xanthe, die Dienerin mit dem Wächter hadert und seinen Verdacht beschwichtigt. Als dieser durch die halbgeöffnete Thür die völlige Dunkelheit des Raumes gewahrt, beruhigt er sich und zieht ab. — Hero aber beschwört den Jüngling, nunmehr zu fliehen und der Gefahr zu entinnen. Die Angst hat beide einander näher geführt und Leander ermuntert, von Hero die Erlaubniß zur Wieberkehr zu erflehen, die sie nach heftigem Kampfe mit ihrem Gewissen jagend gewährt. Mit einem Kuß besiegeln die Liebenden den Bund ihrer Herzen, worauf Hero in ihr Gemach entflieht, Leander aber in die Nacht hinausstürmt, um auf den Wogen des Meeres den Rückweg zu suchen. Der argwöhnische Wächter hat indessen nicht geruht, um das vermuthete Geheimniß zu entdecken, auf dessen Spur ihn der Lampe Schein leitete. Ohne Rast ist er um den Thurm gestrichen, halb hier halb dort nachspähend und doch nichts ergreifend. So hat er bis zum Morgen Leanders Flucht verhindert und erst beim Anbruch des Tages ist es diesem gelungen, ins Meer zu springen und den Blicken sich zu entziehen. Dennoch hat ihn der Wächter entdeckt und dem Priester schnell davon Kunde gegeben, der anfangs des Wächters Bericht für Sinnenirgung hält, aber als er den Namen der Stadt Abydos hört, in deren Richtung der Fremdling schwimmend sich entfernt habe, doch stutzig wird und mit sich zu Rathe geht, da er nunmehr der beiden Jünglinge sich erinnert, die am Tag zuvor sich in der Priesterin Nähe gezeigt und später ihr im Hain begegneten. — Des Wächters Bericht, daß er Xanthe bei Nacht völlig angekleidet vor Hero's Gemach im Gange angetroffen habe, bestimmt ihn, die Dienerin, die sich schon öfters leichtfertiger That verdächtig gezeigt, zu verhören. Allein weder sie

noch Hero verrathen etwas, obwohl Hero's zerstreutes Wesen den Verdacht zu bestätigen scheint. Da die Entdeckung nicht gelingt, beschließt der Priester dem Wächter, in der nächsten Nacht die Lampe zu verbieten und begiebt sich, während Hero mit Janthe mit Aufträgen für den Tempeldienst hinweggeschickt wird, nach dem Thurme, um dort weitere Nachforschung anzustellen. —

Inzwischen ist es Abend geworden und Hero von ihren Gängen zurückgekehrt. Der Priester erwartet sie und knüpft mit ihr ein Gespräch an, in dessen Verlauf sich Hero so seltsam träumerisch und unstet, so zerstreut und abwesend zeigt, daß des Oheims Verdacht bis zur Gewißheit steigt. Nach diesem Verhör sucht Hero rasch ihre Zelle auf. Alsbald hat sie die Lampe angezündet und sie ins Fenster gestellt, worauf sie den Thurm verläßt und ihren sehnsuchtsvollen Gedanken nachhängend, auf einem Ruheplatz am Meere des Geliebten harret. Ein sanfter Schummer befällt sie, die vom Wachen der vergangenen Nacht, den Aufregungen und dem Sehnen ermattet ist. Bald hat der Priester des Lichtes Schein wahrgenommen und schnell in den Thurm eilend die Lampe ausgelöscht, denn er ahnt die Bedeutung des Signals. Still entfernt er sich dann und läßt die Schlummernde allein zurück. — In der Nacht erst erwacht Hero bei dem Brausen des inzwischen heraufgezogenen Gewitter-Sturmes. Sie eilt in die Zelle und findet sie zu ihrem Schrecken dunkel. Bis zum Morgen foltert sie die Unruhe und Sorge um den Geliebten. Die Götter sind ihm wohl gnädig gewesen, — so tröstet sie sich, — indem sie die Lampe erlöschten, ehe er den verderbenbringenden Weg begann. Kaum hat der Tag sich gezeigt, so eilt sie hinaus, um ihre Bängniß in der freien Luft zu beruhigen. Janthe begleitet sie und findet in der Nähe des Thurmes in einem Gebüsch die Leiche des zerschmetterten Jünglings. Hero's Schmerz bricht nun wie ein rasender Bergstrom hervor und lockt den Priester sammt den übrigen Bewohnern der Umgebung herbei. Auch Naukleros, der den Freund vermißt, kommt mit Andern zur Stelle und findet seine dumpfe Ahnung bestätigt. Man bringt den Todten in den Tempel, wo Hero von Neuem in herzerreißende Klagen um ihn ausbricht und sich im Jammer aufgelöst über ihn wirft. — Der Priester ordnet jedoch an, daß man den Leichnam heimführe, um der Verzweifelten den Gegenstand ihres Grams zu entziehen und sie zu schnellerer Fassung gelangen zu lassen. Als der Befehl des Priesters vollzogen wird, sinkt Hero gebrochenen Herzens auf die Stufen des Tempels und haucht ihren Geist aus.

Wer wollte bei solchem Elend trockenen Auges bleiben! Verlorenes Glück reiner Herzen, Trennung im Leben und Vereinigung

durch den Tod: so lange der Erdball ein erwärmtes Gestirn mit lebenden Wesen von menschlichem Gefühl durchströmt bleiben wird, müssen auch diese Motive ihre tief ergreifende, ewig neue Kraft üben, und so lange wird das Thema von dem Reize in der Frühlingsnacht, der auf die zarten Blumen des Herzens fiel, ein unerschöpflicher Born warm aus dem Herzen quellender Empfindung bleiben. Der Stoff — und wäre er auch von einem Geringeren als Grillparzer geformt worden — wirkt schon an sich mit der unwiderstehlichen Macht, die jedes tief bewegende Mißgeschick, zumal das nach den gewöhnlichen Begriffen unverdiente, auf empfindende Gemüther übt. Das „Rein=Menschliche“ in dem Loose, dessen die Priesterin theilhaftig wird, nämlich ihre natürliche Liebesregung für einen solcher Gefühle würdigen Jüngling, die gewissermaßen vom Schicksal gewollte Verbindung der beiden jungen Seelen, die für einander bestimmt zu sein scheinen, die jungfräuliche Schüchternheit und keusche Sittigkeit, die sich gegen die Veruchung der Liebe zu wehren sucht, das ernste Pflichtgefühl und dann später dennoch der Durchbruch der alles sich unterjochenden Liebe, als einer naturgemäßen Entwicklung in der Menschenbrust, welcher sich Niemand ungestraft widersetzt, endlich das Glück der Liebe und die Schmerzen derselben, zum Schlusse Jammer, Verzweiflung und Tod aus Gram — das sind psychologische Motive, für die jedes, auch das einfältigste Gemüth eine Saite besitzt, auf der sie verwandte Töne erklingen lassen. Aehnliches gilt auch von Leander, dem Opfer einer Tod und Verderben Trotz bietenden, himmeltürmenden, das ganze Sein mächtig durchbringenden Leidenschaft, deren Pathos so unendlich erschütternd ist, weil es sich als eine elementarische Naturkraft darstellt, alle Schranken niederlegend, aller Hindernisse spottend. — Man begreift, daß Leander diesem dämonischen Triebe folgen muß, denn ob er gleich die Gefahren und die Unmöglichkeit die Geliebte zu erringen kennt, stürzt er sich in die Brandung mit dem Gefühle, daß selbst der Tod in dem wüthenden Elemente ihm eine Seligkeit sein müsse, wenn er ihn für seine Liebe erleide. Solch' ein Seelenzustand, in welchem wir die edelste Seite menschlichen Empfindens zu der Höhe eines großartigen, unbezwingbaren und daher zum tragischen Untergang führenden tragischen Pathos erhoben und idealisch verklärt sehen, ist ebenso ergreifend und allgemein verständlich als schön und erhaben. — Alle unsere Fibern fühlen sich dabei angespannt und erregt, und unsere Seele ringt in heftigem Schmerze mit den Leidenden, zu denen sie sich hingezogen fühlt. Vom Standpunkte des menschlichen Gefühls wohnt der Tragödie stofflich eine starke Actions-

kraft inne. — Fraglich erscheint indessen, ob das Ethos den Zuschauer der Tragödie voll befriedigt. Hero verlegt ein Gelübde, dessen Erfüllung durch die Androhung schwerer Schmach sichergestellt ist. Für den antik gebildeten Zuschauer reicht diese Schuld hin, um ihren späteren Untergang zu begründen, denn er weiß, daß die Versündigung an den Göttern durch Tod gerächt wird. Der rein naiv und mit seinem natürlichen Sittlichkeitsgefühl an die Dichtung herantretende Zuschauer aber wird durch den Tod der Priesterin sich in seiner Pietätsempfindung für ein reines, halb unschuldig in den tragischen Conflict hineingebrachtes Mädchen verlegt fühlen. Ihm genügt schon der Verlust des Geliebten und der daraus erwachsende Gram als Sühne. — Daß für das ästhetische Empfinden der Tod erst die Versöhnung und Reinigung bringt, daß er die höhere Harmonie der sittlichen Ordnung herstellt, wird ihm nicht einleuchten. Ein Mißklang bleibt also unaufgelöst, und dieser Mißklang ergibt sich aus dem antiken Charakter des Stoffs. Der Abfall von einem der Menschennatur zuwiderlaufenden, in diesem Falle noch ohne die richtige Reife der Selbsterkenntniß und ohne Welterfahrung abgelegten Gelübde erscheint selbst in unserm christlichen Zeitalter nicht als eine Todsünde, es sei denn, daß die Dichtung in streng confessionellem Sinne gehalten und mit katholischer Tendenz erfüllt wäre. Um wie viel weniger der Abfall einer antiken Himmelsbraut, die überrumpelt und beinahe mit Raffinement vom Dichter in die Falle gelockt wird! Daß es für sie nach dem Verlust des Geliebten unter den Lebenden keine Stätte mehr giebt, daß der Tod ihr der Erlöser von einem vernichteten Dasein ist — so weit reicht doch nur die Ueberlegung von Wenigen. — Gottschall hat daran Anstoß genommen, daß der Untergang des Leander durch die Einwirkung des Elementes herbeigeführt wird, statt unmittelbar als Folge seiner verbrecherischen Liebe und seines Frevels an den geheiligten Satzungen des Cultus der Göttin einzutreten. Grillparzer will jedoch, daß die Götter den Tod bereiten, indem sie Leander am Felsen zerschellen lassen. Auch hierin liegt ein antikes Element, das den modernen Zuschauer irritiren muß. Der Frevel gegen die Götter wird von diesen gerächt, denn die antike Götterwelt ist gegen die in allzukühnem Streben sich versündigende Menschheit von Mißgunst und Neid erfüllt und verleitet sie zur Thorheit, die ins Verderben führt. Wenn man diese Tragödie vom antiken Standpunkt betrachtet, kann also auch das Eingreifen des Elements nicht Anstand finden. Weit schlimmer erscheint aber der Zufall, nämlich die Schlafsucht Hero's, welche allein es dem Priester ermöglicht, die Lampe auszulöschen und dem Schwimmer

das rettende Ziel zu rauben. Ein derartiger Zufall an einem bedeutungsvollen Wendepunkt des Dramas ist — zumal wenn er unter so wenig motivirten Umständen eintritt wie hier, — ein Fehler der Construction, welcher die Reinheit des Schönheitseffects in der tragischen Entwicklung trübt. Wie nun, wenn ein Regentropfen die Schlafende bald darauf erweckte und sie die Lampe sogleich wieder anzündete? Welch' innere Nothwendigkeit spricht denn für ihren Schlaf, dessen Festigkeit außerdem auf eine selten robuste Nervenconstitution schließen läßt?

Laube berichtet, daß die drei ersten Acte bei der ersten Ausführung der Tragödie einen bedeutenden Effect geübt hätten, wogegen die Beiden andern ohne Eindruck geblieben seien. Abgesehen davon, daß der vierte Act in drei Theile zerfällt und in der Mitte ein Einschießel erhalten hat, das innerlich mit der Handlung gar nicht verbunden ist, einen Localwechsel bedingt, der den Zuschauer ganz plötzlich und unmotivirt aus der Scene reißt, und zudem recht uninteressant ist, passirt auch äußerst wenig in demselben, was die Handlung weiter fördert. Die Gespräche zwischen dem Priester, dem Wächter, Hero und Janthe sind ohne dramatisches Leben; die ganze Action stockt und endlich ist das Verhalten Hero's so träumerisch-abwesend, daß man nicht recht begreift, wie das verständige Mädchen, das doch den Wächter und den Priester ziemlich geschickt zu täuschen weiß, sich so wenig vorsichtig betragen mag. Beim Beginn des Actes ist es Morgen, sogar ziemlich in der Frühe, am Schlusse mußte der Abend angerückt sein, damit die Lampe angezündet werden könne. Um nun den Abstand zwischen den beiden Tageszeiten, den eine Trennung des Actes in zwei Theile — Morgen und Abend — recht unangenehm hätte hervortreten lassen, ein Wenig zu vermitteln, ist die Scene am Ufer von Abydos eingeschoben. Wir empfinden es förmlich, wie mühsam es dem Dichter geworden ist, den vierten Act zu construiren und dürftig auszufüllen, denn auch der Zeitumfang des letzteren Abschnittes ist für die kurze Reihe von Vorgängen viel zu groß und was zwischen der späten Tageszeit, mit der die Scene beginnt, und dem Weggange Hero's am Morgen vorfällt, bleibt vollends dunkel, wenn man nicht annehmen will, daß sie den ganzen Tag über den Boten ihrer Eltern gesucht habe, von dessen Ankunft ihr der Priester Meldung macht. — Daß unter solchen Umständen dieser Act, dessen matter und verstimmmender Schluß außerdem noch besonders abkühlend wirkt, das Interesse des Zuschauers lahm legt, ist sehr natürlich. Er schadet um so mehr, als gerade in diesem Acte die Handlung sich anstauen,



concentriren und an Lebendigkeit und Bedeutung zunehmen sollte, um die Katastrophe im fünften Act gehörig vorzubereiten. Der letzte Act verlegt besonders durch die kalte Strenge des Priesters gegenüber dem Jammer der Verzweifelnden. Diese unbeugsame erhabene Würde, die verständige Ruhe und die an Gefühllosigkeit grenzende Feierlichkeit in der Haltung des Priesters empört; seine Hartnäckigkeit in der Verweigerung der Bitte Hero's, die ihr den letzten Stoß versetzt, zieht ihm den Vorwurf der Grausamkeit und Pietätlosigkeit gegenüber tiefem Schmerz zu. Sehr natürlich, daß der Zuschauer, der nur nach Trost und Milde für die Arme sich sehnt, nachdem er Zeuge so ergreifender Schicksale gewesen, sich verstimmt abwendet, da er sich getäuscht sieht. — Daß übrigens die That des Priesters, durch die doch die Katastrophe herbeigeführt wird: die Auslöschung der Lampe, Hero ganz unbekannt bleibt und nicht mit einer Silbe ihre Frevelhaftigkeit gekennzeichnet wird, muß als eine ethische Lücke des Stückes angesehen werden. Hat doch der Priester durch den Tod Leander's auch den Hero's auf sein Gewissen geladen und daraus die Erkenntniß gewinnen müssen, wie vermessen der Mensch handelt, der sich den Unsterblichen zum Handlanger ihrer Gerechtigkeit aufdrängt. Statt ihm durch Hero's Fluch das Gewissen erbeben zu machen und durch ihren Tod ihn in Zerknirschung zu versetzen, läßt der Dichter ihn in recht priesterlicher Hoffahrt mit einer Pose auf den treffenden Vorwurf Zanthé's:

Vorsicht'ger Thor, sieh Deiner Klugheit Werke!

in trotziger Selbstgefälligkeit ausrufen:

Und gält's ihr Leben! Gält' ich doch auch mein's  
Um Unrecht abzuhalten. Doch es ist nicht.

Wie sollten solche Schroffheiten nicht verletzen und den tragischen Effect in Frage stellen? — Die drei ersten Acte sind ebenso spannend als dramatisch bewegt und von poetischem Zauber umwoben. Man athmet classische Lust; alles tönt melodisch und in schönem Ebenmaß bewegen sich die Gedanken und ihr Ausdruck. — Finden sich auch mancherlei sentenziöse Absonderlichkeiten, dunkle Wendungen und die bekannten Härten der Sprache, von denen bei der Besprechung der Medea Proben gegeben wurden, so sind dies doch nur vereinzelte Unebenheiten, die sich übersehen lassen. Im Ganzen bleibt der Genuß dieses Theiles der Tragödie an Form und Inhalt ein gleicher.

Die Darstellung der Hero bietet nicht geringere Schwierigkeiten als jene der Medea und Sappho, wenn auch der Aufwand an physischen Mitteln hier ein ungleich geringerer bleibt. Das Haupt-

hinderniß für eine künstlerisch vollendete Repräsentation liegt in dem Erforderniß der sinnigen, sich selbst noch unklaren Kindlichkeit; in dem sittig-keuschen Ernste einer anmuthigen aber durch Beschaulichkeit zu einer gewissen Reife des Nachdenkens gelangten Jungfräulichkeit, die Grillparzer nach Laube's Angabe so charakterisirt: „Hero mit einem durchgehenden Zuge von Heiterkeit, unbefangen, verständig, gefaßt. — Aeander unentwickelte Dumpfheit, schüchtern. Er ist kleiner und schwächer als Naukleros: braun, dieser blond. Das bestimmt Beider Verhältniß. — Im dritten Act soll sich Hero's Leidenschaft mehr selbstthätig entwickeln, als daß sich Aeander besonders thätig dabei erwiese. Frisch, thatkräftig soll Aeander nur im vierten Act sein. Nie soll Hero darauf ein besonderes Gewicht legen, daß jenes Verhältniß verboten oder vielmehr strafbar sei. Es ist mehr ihr Inneres, das sich früher nicht zur Liebe hinneigte und das nicht ohne Widerstreben nachgiebt, als daß sie ein Aeußeres fürchtete. Die Gefahr dieser Liebe wird nur aus dem Munde der Nebenpersonen klar. Im vierten Acte ist daher keine Spur von Aengstlichkeit in Hero's Wesen, obschon es ihr ziemlich nahe liegt, daß man Verdacht geschöpft habe. Sie ist schon wieder ins Gleichgewicht des Gefühls gekommen, aber eines neuen, des Gefühls als Weib. Zwar im Gleichgewichte, aber doch höchst gesteigert, sensuell, all das Dämonische, die ganze Welt Vergessende, taub und blind, was die Weiber besällt, wenn eine wahre Liebe eine Beziehung auf die Sinne bekommen hat. Dasselbe, was mir in dem Weibe in der Tragödie von Yorkshire eine so furchtbare Wahrheit giebt, nur unendlich gemildert durch Hero's Charakter. Ihre Gedanken sind nur auf das neu erwachte Gefühl und dessen Gegenstand gerichtet. Keine Furcht mehr vor Entdeckung, für Namen, Ruf. Der Priester läßt ihr (sic) seinen Verdacht nur allzudeutlich merken, sie bemerkt ihn nicht. Man spricht von einem Sturme; sie zündet doch die Lampe an: träumerisch, sensuell.“ Soweit Grillparzer in seiner Charakteranalyse, die unleugbar eine tiefe und feine Seelenbeobachtung, eine gründliche Kenntniß der Pathologie der Liebe verräth. Freilich bleibt hierbei Eines noch fraglich, nämlich ob diese „Sensitivität“ des jungen Mädchens dem Zuschauer glaubhaft vorkommen, ob sie ihm im Einklange stehend erscheinen wird mit der ganzen übrigen psychologischen Natur Hero's. Der Dichter hat die Trunkenheit der ganz in sich selber aufgehenden Liebe, welcher der Charakter des Unbewußten beiwohnt, schildern wollen und dies im vierten Act zum Hauptzweck der ganzen Scene gemacht, sicherlich mit Geschick und in sprechenden Zügen in der Charakterisirung der betreffenden

Merkmale. Aber dennoch erscheint mir diese „Hypertrophie der Liebe“ mit dem sonstigen, recht kühlen, ja sogar nüchtern verständigen, Sinne Hero's kaum vereinbar. Sagt sie selber doch, bevor die Liebe sich ihrer ganz bemächtigt hat, in der ersten Wallung eines leichten der Liebe vorausseilenden Wohlgefallens, daß es gefährlich sei, um sie sich zu bemühen, fürchtet sie selber doch bereits mitten im Gewoge der Liebeswonne im dritten Acte Entdeckung, wenn auch mehr für Leander denn für sich selber. Dieser halb somnambule Zustand, der im vierten Act zu Tage tritt, wird daher zum Mindesten stark frappiren, und was befremdet, ist auf der Bühne stets bedenklich. Der Zuschauer soll sofort verstehen, welche Zustände sich aus der gegebenen Verfassung des Menschen in seiner Seele entwickeln. Sobald er zu grübeln genöthigt wird, hat der Dichter bei seiner Schilderung sich in eine philosophische Seitengasse verloren. Man versteht nun zwar das Wesen Hero's, aber man quält sich mit Zweifeln über die Glaubhaftigkeit, Natürlichkeit und Folgerichtigkeit solcher Seelenmalerei, woraus hervorgeht, daß der Zug, der geschildert werden sollte, zu fein, zu speculativ, zu abstract erscheint. Das Spiel wird hier alles thun müssen, um den Zuschauer zu gewinnen, damit er glaube. Das „Sensuelle,“ wie Grillparzer diese naive, traumhafte Verlorenheit nennt, wird mit der bezauberndsten Unabsichtlichkeit gegeben werden, die Reden werden sehnüchtig, schwach, aber ohne die mindeste Reflexion zu verrathen gesprochen werden müssen, als flössen sie unbewußt von den Lippen des Mädchens. Diese Schwierigkeit ist ganz außerordentlich groß, weil sie die Versetzung in einen wunderbar pathologischen Seelenzustand erfordert, der nicht demonstrirt und beschrieben, sondern nur empfunden werden kann, empfunden aber nur von einer Darstellerin, welche selber diese Poesie des Liebestraumes durchgemacht hat oder ihrer noch theilhaftig ist. Eine Hero ohne diese Poesie zarter, jungfräulich keuscher Liebessehnsucht ist ein Unding, ein leeres Phantom. Die Stimmung der Seele ist in dieser Phase, die bereits im dritten Acte anhebt, vorwiegend lyrisch und dem muß auch der Ton entsprechen, in dem das Spiel sich bewegt. Eine Darstellerin, die ihrer lyrischen Empfindung verlustig gegangen ist, wird die Hero nie und nimmer poetisch zu versinnlichen, sie mit dem Schimmer der Verklärung zu umgeben im Stande sein. Erfahrene Bühnenlenker wissen aber, wie selten es Schauspielerinnen giebt, die bei entsprechender technischer Reife und geistiger Schärfe der Auffassung noch die Jugenbideale, die Poesie des Gemüthslebens sich in den klippenreichen Veruf hinübergerettet und bewahrt haben. Im letzten Act geht die Ge-

mithsverfassung ins Tragische über. Hier ist weniger Gefahr des Mißlingens, denn in der Regel pflegen reife Talente für den Schmerz und die Verzweiflung noch eher die richtigen Saiten erklingen zu lassen als für die poetische Sehnsucht und Schwärmeret, obwohl auch dort wieder die Versuchung zur Larmoyance sehr nahe liegt und leicht auf die falsche Bahn erheuchelten Gefühls verlockt. Immerhin aber ist es leichter sich in die Leiden der Seele hineinzuversetzen als in ihre stillen Freuden. Denn für den Schmerz und das Unglück haben Frauen ein natürliches Mitgefühl, welches sich leicht regt und sie entsprechend stimmt, also die Illusion in ihnen hervorbringt, die hier erforderlich ist.

Wie alle antiken Frauengestalten Grillparzer's setzt auch diese eine künstlerische Befähigung ersten Ranges voraus. Jugend, Anmuth und der Zauber edler, maßvoller, gerundeter Bewegungen müssen sich mit ihr vereinen, wenn das Bild in seiner vollen classischen Schöne vor der Phantasie des Zuschauers Körper gewinnen soll. Diese Harmonie körperlicher und geistiger Schönheit der Darstellung — wie selten ist sie auf unserer Bühne anzutreffen! Wo sie sich wirklich vorfindet, da wird freilich, wie ich meine, auch trotz des unheilvollen vierten Actes der Eindruck ein hinreißender sein müssen, denn die rührende Gestalt Hero's wird dann über alle Bedenken den Zuschauer mit sich hinwegführen. Sentimentale Liebhaberinnen, denen wirklich noch die Fähigkeit tiefer poetischer Empfindung inne wohnt, werden, bei entsprechender künstlerischer Gewandtheit, sicherlich ein andachtsvoll gefesseltes, wenn auch nicht völlig versöhntes Publicum nach Hause entlassen, wenn Hero's Herz zu pochen aufhört.

---

## A. G. Brachvogel.

Die wechselvolle Laune und tüdtische Wandelbarkeit des Schicksals haben wohl nur wenige unserer neueren dramatischen Dichter in dem Maße wie Brachvogel erfahren. Bis zum Jahre 1856 war er ein unbekannter, von der Arbeit für das tägliche Brot lebender Poet, dem es trotz der verschiedensten Anstrengungen nicht gelingen zu wollen schien, einen Beruf zu finden, nachdem er der Reihe nach sich als Graveur, Schauspieler, Theatersecretär, Journalist und Dramendichter vergebens versucht hatte. Da ging plötzlich am 7. März 1856 sein Stern auf, als man sein Trauerspiel „Marziß“ im Berliner Schauspielhause zur Aufführung brachte, und binnen wenigen Monaten war Brachvogel einer der gefeiertsten und bekanntesten Schriftsteller geworden, die es damals unter dem jungen Nachwuchs gab: „Marziß“ hatte den unbeachteten Scribenten zu einer Celebrität ersten Ranges emporgehoben. Brachvogel war damals 32 Jahre alt: er begann seine Carrière also noch in verhältnißmäßig jugendlichem Alter und berechtigte damals zu den glänzendsten Erwartungen. Wir wissen heute, wie sich dieselben verwirklicht haben. Er hat noch ein halbes Duzend dramatischer Werke componirt, aber nur eines davon, ein Seitenstück zu Marziß, „Die Harfenschule,“ hat es zu einigem Erfolge zu bringen vermocht. Auch hier, bei einem Autor von hoher geistiger Begabung, von eminentem dichterischen Auffassungs- und Gestaltungsvermögen, von glücklichem Instincte für das Bühnenmäßige und von dramatischer Feinfühligkeit für das Wirkliche und Spannende, erfüllt sich die leider so oft gemachte Erfahrung, daß das Talent ohne die systematische Schule in der Regel nur eine im Dunkeln tappende Gabe bleibt, die vielleicht ab und zu einmal einen glücklichen Griff macht, aber dann, wenn sie dauernd angespannt wird, unsicher fühlend und

taugend sich umherbewegt und doch nicht das rechte Ziel findet. So erging es Brachvogel, der in einer kleinen Schrift: „Theatralische Studien“ betitelt, ein mittheilendes Selbstbekenntniß von seiner ästhetischen Rath- und Hülflosigkeit abgelegt hat, so oft ihn der Geist ergriff und zur Schöpfung einer neuen dramatischen Dichtung anregte. Brachvogel bekundet darin selber, daß ihm das System der Aesthetik, insoweit es auf das Drama Anwendung findet, im Ganzen ein unbekanntes, zum Theil auch unverständliches Gebiet sei, denn er beklagt, wie wenig Aristoteles' Poetik und Lessing's Dramaturgie dem wissensdurstigen Jünger zur Beantwortung der tausend Zweifel und Fragen helfen, von denen jeder aufstrebende Schriftsteller gemartert werde. — Wenn man bedenkt, daß dieses Büchlein, in welchem sich übrigens mancher fruchtbare und praktisch nützliche Gedanke findet, siebzehn Jahre nach Vollendung des „Narziss“ erschienen ist, so kann man einigermaßen begreifen, wie es kam, daß der so hochbegabte Dichter nach diesem glücklichen Wurf später nur noch mißlungene Versuche machen konnte. Das Glück lächelt den Poeten, die sich ganz auf dieses trügerische Weib verlassen, in der Regel nur einmal und wendet sich dann von ihnen. Aehnliches ist bekanntlich auch Haackländer in seiner dramatischen Laufbahn begegnet, dessen schriftstellerischer Entwickelungsgang überhaupt mit dem Brachvogel's manche Aehnlichkeit hat. Beide sind Autobiasten, beide versuchten alle möglichen Berufswege vergebens, beiden steht eine unerschöpfliche Phantasie und glückliche Erfindung zur Seite, beide besitzen Talent ohne ernste Vorbildung. Brachvogel freilich steht an Tiefe der Gedanken und an philosophischer Veranlagung, an Originalität und Kraft der Form weit über Haackländer; jener ist melancholisch von Temperament, dieser sanguinisch, jener zu spintifirendem Criticismus und Pessimismus geneigt, dieser der lachende Epicuräer, der fröhliche Augenblicksmensch; aber beide sind wild ausschließende, sich selbst überlassene Genies, die nur der rechten Zucht in klassischer Schule bedurften, um Bleibendes zu leisten und der deutschen Bühne einen für alle Zeiten förderlichen Zuwachs an hervorragenden Werken zu schaffen. — Leider hat das Geschick es anders gewollt. Beide Dichter sind dahin gegangen, nachdem sie ihren dramatischen Dichterruhm überlebt und andern aufstrebenden Talenten auf der Bühne Platz gemacht hatten. Nicht ohne ein Gefühl von Wehmuth und Bedauern vermag der Literaturfreund wahrzunehmen, wie der kühn sich in die Lüfte erhebende junge Aar mit erlahmtem Fittig sich herabsenkt, um in einer dunkeln Felskluft oder auf verödetem Firn langsam zu verkommen.

Brachvogel's Lebensgang war unstet und ruhelos wie sein literarisches Schaffen. Schon in seiner Jugend warf ihn ein böser Dämon aus einem Beruf in den andern, ohne daß es dem jungen Manne in irgend einem behagte. Sein Bildungsengang ist daher so unregelmäßig und unvollständig gewesen wie nur möglich und was er an Kenntnissen und literarischen Fertigkeiten besaß, hat er sich in Sturm und Drang seiner regel- und systemlos zugebrachten Jugendjahre selber angeeignet, da es ihm an einem stetigen und planmäßig heranbildenden Unterricht in den Wissenschaften gemangelt hat. Sein Vater, ein wohlhabender aus Ostpreußen stammender Breslauer Kaufmann, der ein gut rentirendes Kurzwaarengeschäft betrieb, hatte ihn für die Theologie bestimmt und zuerst auf der Kette'schen Realschule, später auf dem Magdalenengymnasium unterrichten lassen. Als Emil jedoch im siebenten Jahre den Vater durch den Tod verlor und sein erwachsener Bruder das Geschäft übernahm, ersah man einen andern Beruf für den sich schon früh durch sein träumerisches und in sich gefehrtes Wesen, das der praktischen Thätigkeit abgeneigt war, absonderlich auszeichnenden Knaben. Das stete Zusammensein desselben mit einer von Melancholie befallenen Mutter, deren wechselnden Aufenthalt der Knabe beständig theilte, mochte auf seine ohnehin zur grübelnden Beschaulichkeit neigende Natur einen noch stärkeren Einfluß üben. Der Mangel an geregelter Schulunterricht kam noch hinzu, um den regen Geist des Knaben auf phantastische Abwege zu leiten. Die Angehörigen hofften diese Anlage zur Schwärmerei dadurch zu corrigiren, daß sie den jungen Menschen eine praktische Berufsthätigkeit erlernen ließen. Nach erlangter Confirmation wurde er zu einem Graveur in die Lehre gegeben, hielt es hier aber nicht lange aus und ging dann in das Atelier eines Bildhauers über, das er später mit dem eines Wiener Meisters vertauschte. In Wien war der Drang Schauspieler zu werden, der den Jüngling wohl schon in Breslau erfaßt hatte, so mächtig geworden, daß er es versuchte, sich die Bühnenlaufbahn durch ein Debut auf dem Hofburgtheater zu eröffnen. Allein dieser Versuch, der in der Rolle des Kosinski in Schiller's „Räubern“ gemacht wurde, fiel so verhängnißvoll aus, daß dem jungen Manne für immer die Lust für das Theater entchwand. Er kehrte nun, da es auch mit der bildenden Kunst nicht gehen wollte, alsbald nach Breslau zurück und griff wieder zum Grabstichel. Diese Beschäftigung bildete jedoch nur den äußern Vorwand, denn in Wirklichkeit hörte er fleißig Collegia auf der Breslauer Universität, obwohl er nicht entfernt die zum fruchtreichen Besuche der akademischen Vorlesungen erforderliche Schul-

bildung aufzuweisen hatte. Für ein sogenanntes Brotstudium scheint er sich nicht entschieden zu haben, denn es ist nicht bekannt, daß er auf der Universität auf einen bestimmten Beruf hingestrebt habe. Wahrscheinlich hinderte ihn daran die Unzulänglichkeit seiner Gymnasialbildung, ohne deren Ergänzung die Ablegung der Staatsprüfung nicht statthaft war. — Nach seiner Breslauer Studienzeit, über deren Einfluß auf Brachvogel's dichterische Entwicklung es an genaueren Nachrichten mangelt, begab er sich nach Berlin, um beim Mebailleur Fischer von Neuem in der Kunst des Gravirens sich fortzubilden, in Wirklichkeit jedoch, um seine akademischen Studien fortzusetzen und an dem lebendigen geistigen Treiben daselbst Theil zu nehmen. Auch über diesen Lebensabschnitt, der zwei Jahre umfaßt, fehlt es an Nachrichten. Im Jahre 1850 vermählte sich Brachvogel, der bis dahin schriftstellerisch so gut wie gar nicht hervorgetreten war, mit einem Frä. Julie Harbt. — Sein erstes Drama: „Jean Favart“ wurde noch vor diesem Ereigniß in Berlin auf der Bühne des Friedrich-Wilhelmstädter Theaters aufgeführt, alsbald jedoch wegen seiner politischen Tendenz verboten. Von einem besondern Erfolge dieses ersten dramatischen Debuts wird jedoch Nichts gemeldet. Nach seiner Vermählung siedelte sich Brachvogel, der durch den von seinen Eltern ererbten Vermögensantheil an dem Breslauer Geschäft in den Stand gesetzt war, einigermaßen auskömmlich zu leben, in dem schlesischen Gebirgsorte Görbersdorf an, wo er eine kleine Besitzung angekauft hatte, um in stiller Abgeschiedenheit seinem jungen Glück zu leben und zugleich auch in der kräftigen Gebirgsluft seine durch Krankheit stark erschöpften Körperkräfte zu erneuern. Ein schwerer Schicksalsschlag trieb ihn aus diesem idyllischen Stilleben plötzlich hinaus auf den Kampfplatz des Lebens. Durch den Bankrott des Breslauer Geschäftes verlor Brachvogel sein gesamntes Vermögen. Er mußte nunmehr — es war im Jahre 1853 — seine Besitzung schleunigst veräußern und darauf sinnen, sich seine Existenz zu sichern, was bei der bisherigen Planlosigkeit seines Lebensganges keine leichte Aufgabe ward. Es gelang ihm indessen alsbald — wie es heißt, durch Vermittelung befreundeter Schriftsteller — eine Anstellung als Secretär des Kroll'schen Theaters zu erlangen, die ihn, bei zwanzig Thalern Loh, wenigstens vor dem äußersten Mangel schützte. — Außer dem bereits erwähnten „Jean Favart“ hatte er inzwischen noch drei andere dramatische Dichtungen vollendet: „Der Sohn des Wucherers“; „Aham, der Arzt von Granada“; „Ali und Sirrah“, die er vergebens auf die Bühne zu bringen bemüht gewesen war. Sie sind auch später nicht zur Aufführung gelangt und daher dem deutschen



Publicum wie auch der deutschen Kritik so gut wie völlig unbekannt geblieben. Frenzel bemerkt in einer dem Dichter gewidmeten Spezialstudie, es seien wunderbar verzwickte Schauspiele, (das letztgenannte ist ein Lustspiel, das erstere ein Trauerspiel) dem Stammeln des Anfängers vergleichbar, dem man es jedoch anmerkte, daß er dereinst meisterlich auf der Bühne und für die Bühne werde sprechen lernen. Im Jahre 1855 begann Brachvogel seinen „Narciß“, immer noch unter dem Drucke mißlicher äußerer Verhältnisse leidend, denn seine Stellung als Theatersecretär hatte er aufgegeben und mit der eines Depeschen-Redacteurs in dem von Dr. Bernh. Wolff, dem Besitzer der „National-Zeitung“, begründeten telegraphischen Bureau vertauscht, welches den Zeitungen telegraphische Nachrichten über die wichtigsten Tagesereignisse aus den Hauptstädten der Welt übermittelte. Dort, im Drange der Tagesgeschäfte und inmitten einer nichts weniger als poetischen Berufssphäre, hat Brachvogel den Grundstein zu seiner literarischen Berühmtheit gelegt und den Schlüssel zu der geheimnißvollen Pforte fertig gestellt, an die er bis dahin vergebens gepocht hatte. „Im Zwang und Druck einer Beschäftigung, für die Niemand weniger geeignet sein konnte, als Brachvogel, — so äußert sich Frenzel — ist sein Meisterwerk entstanden. Der Genius spottet jeglicher Ketten. Ehe das Trauerspiel das Licht der Lampen erblickte, erfuhr es noch manche Aenderung, hier und da modelte die Hand Dessoir's daran; für den Dichter gab es noch manche angstvolle Stunde, da die Meinungen der Schauspieler wie der wenigen Freunde, die das Werk kannten, über Werth und Unwerth desselben weit aus einander gingen: endlich aber erschien es vor dem Publicum; nach dem ersten Acte schon war sein Erfolg entschieden.“

Der Wurf, den der Dichter mit seinem Narciß gethan hatte, war ein Glückspasch. Ueberall wurde das Stück mit Begeisterung aufgenommen. Selten ist es einem Dichter gelungen, in wenigen Wochen sich zu einer so unbestrittenen dramatischen Machtposition in ganz Deutschland emporzuschwingen, als dies bei Brachvogel der Fall war. Aber zugleich mit dem Ruhme erntete der Dichter auch klingenden Segen und mit einem Schlage hatte sich seine bisher gedrückte Lage in eine pecuniär unabhängige verwandelt.

Man hat über die Correctheit der Charakterzeichnung in „Narciß“ viel hin- und hergestritten und sie angezweifelt, indem man den Contrast des Sentimentalen und des raffinirtesten Materialismus als unvereinbar bezeichnete. Man hat die zahlreichen Bizzarrerien, die paradoxen Philosopheme, die düster-verzweifelte Weltanschauung angefochten,

die sich in diesem Drama findet: allein man hat nicht zu bestreiten gewagt, daß es großartige Effecte von echter dramatischer Spannkraft und von feinsten Berechnung enthält, daß es kunstvoll componirt und mit scharfsinnigster Verkettung der Umstände zu einem bis an das Ende interessant bleibenden Gewebe gestaltet worden ist, in welchem mit einem seltenen Reichthum an Geist die tiefsten Probleme des menschlichen Daseins berührt, wenn auch nicht gelöst, werden. In der That offenbart sich in dieser Tragödie ein Denker von außergewöhnlicher Energie und Schärfe, ein Dichter von tiefstem Gemüth und ein Stilist von bedeutender Originalität und Kraft. Man glaubt oft Goethe, oft Shakespeare zu hören und viele Stellen wiederum erinnern an die kurze, schlagende epigrammatische Schärfe, welche die französischen Dichter auszeichnet. Wie sehr zu beklagen ist unsere deutsche Dichtkunst, daß solche Geister ihr verloren gehen können aus Mangel an ästhetischer Bildung und dramatischer Schulung! Was konnte ein Dichter von diesen Gaben leisten, wenn er die regelrechte Bildung besaß, die sein Talent sicher auf die rechten Wege leitete! Mehr noch als die Formschönheit in „Marziß“ ist das historische Colorit des Stücks zu bewundern. Die Zeit und das, was sie bewegt, spricht mit vernehmlicher Stimme aus dem Stücke und schon riechen wir die Moberluft, welche die im Werden begriffene Zersetzung Frankreichs erzeugte, wir bekommen einen Vorgeschmack von den Katastrophen, die in der Luft liegen, und sehen in „Marziß“ das aus den Lumpen hervorglühende Elend der Nation. Ein Dichter, der so getreu den Reflex der Zeit zu geben versteht, muß die Zeit gewissermaßen in seinem Geiste aufgenommen, muß sie begriffen haben. Aber dennoch ist es bekanntlich nicht Jedermanns Sache, dieses Begriffene auch wieder in neuen Formen zum Ausdruck zu bringen. Wer dies kann, hat Beruf zum historischen Dichter. Diesen Beruf hat Brachvogel auch in seinen Romanen documentirt und das sichert ihm trotz seinem Mangel an Schulung für die künstlerische Composition einen ehrenvollen Platz unter den deutschen Geistesheroen.

Die gegen die Glaubwürdigkeit des Helden gerichteten Bedenken bleiben bei genauerer Prüfung nicht stichhaltig, denn es ist nicht außer Acht zu lassen, daß Marziß mehr ein Materialist und Cyniker ist aus Menschenhaß und Erbitterung über die Corruption der Gesellschaft, in welcher er lebt, denn aus philosophischer Speculation und Erkenntniß. Sein philosophischer Nihilismus ist das Product des pathologischen Zustandes, in welchem sich seine Seelenkräfte befinden. Nicht aus tieferer Erfassung des Weltsystems, aus einer gründlichen Prüfung der Richtigkeit aller andern philosophischen Richtungen ist er zur

plattesten Negation gekommen, sondern aus Groß und Empörung über die Ungerechtigkeit in der Vertheilung von Glück und Leid, aus Inbignation über die Unterdrückung des Schwachen und die herzlose Schmelgerei der Besitzenden. Sein Unglück hat ihn mit Grimm gegen die ganze Gesellschaft erfüllt, aus welcher der Urheber desselben hervorgegangen ist. Die schwärmerische Liebe, mit der Narziß in seiner Jugend an dem jungen Weibe gehangen hat, beweist, daß er früher ein gefühlvoller, ideal veranlagter, opferfähiger Mensch gewesen ist. Mit der Flucht der Treulosen hat sein Gemüth einen so heftigen Stoß erlitten, daß es krank geworden ist und sich mit wilder Wuth gegen die Gesellschaft erfüllt hat, denn sein eigenes Leid hat die Schärfe seines Blickes für das Anderer erhöht und überall findet er Analogien, die seinen Haß verstärken und den Neid gegen die herrschende Classe in ihm erzeugen. „Kennt ihr den Neid? Den herzerreißenden Neid?“ fragt er die gaffende Corona der Pariser Elite und deutet damit auf den Wurm hin, der in seiner Seele bohrt und ihm das Hirn verrückt hat. Ein an Körper und Geist zerrütteter Unglücklicher, nicht ein Philosoph des Magens und des Stoffwechsels zeigt sich unsern Blicken. Das Unglück hat in Narziß die Bestie, von der in jeder Menschennatur ein mehr oder minder starkes Partikelschen schläft, entseßelt. Sein Idealismus, tödtlich beleidigt von der Menschheit, hat sich in die verborgenen Falten seiner Seele zurückgezogen und ist naturgemäß bei der in Narziß lebenden geistigen und Gefühls-Energie in sein directes Gegentheil umgeschlagen, denn er hat den Glauben an die Menschheit verloren: Narziß ist ein Nihilist aus gebrochenem Herzen geworden. Wer die Menschen und ihre Schicksale zu beobachten Gelegenheit fand, wird für diese Metamorphose wohl auch schon praktische Beispiele aufgefunden haben, nur mit dem Unterschiede, daß sie nicht zu einer so verhängnißvollen Katastrophe sich zu entwickeln pflegten und in der Regel andere Ursachen hatten als eine königliche Maitresse. Man gebe einem solchergestalt vom Schicksale mit Scorpionen gezüchtigten Desperado den Schimmer einer Hoffnung auf Seelenfrieden wieder, man lasse ihn empfinden, daß es noch einen Trost für das gemarterte Menschenherz giebt, man tröpfe mit liebender Hand Balsam in die fieberische Seele, man lasse ihn durch Vermittelung weiblichen Edelsinns das Walten der Allmacht der Liebe spüren: und man wird die welcke Seele wieder zu sich zurückführen, man wird sie aufrichten und den Glauben an das Gute in ihr wiedererwecken. Solch' einen Proceß hat Narziß im Hause der Doris Quinault durchzumachen, die ihn liebt und mit dem Feingefühl einer stark vergeistigten Frauen-

natur seine kranke Seele an der rechten Heilstelle berührt, indem sie ihm mit liebevoller Innigkeit die erhebende und adelnde Kraft einer schönen, großen That schildert, in der auch Narziß die Achtung vor sich selbst wieder finden werde. Indem sie auf diese Weise, unterstützt von dem hinreißenden Zauber einer wahren Liebe, in dem Unglücklichen den Funken des Selbstvertrauens und des Glaubens an das Gute und Edle wieder entzündet, verschucht sie auch sogleich den Dämon, der in Narziß' Seele wohnt. Eine weichere Stimmung greift in ihm Platz und als Doris die Erinnerung an das Glück der Liebe heraufbeschwört, schmilzt die Eiskruste von Narziß' Seele und wir hören den vollen, starken Pulschlag seines wiedererwachenden bessern Ich, das sich nunmehr auch zu dem Göttlichen erhebt, da es den Staub des verzweiflungsvollen Pessimismus von sich abgeschüttelt hat. — Man muß die bizarren, philosophischen Cynismen, mit denen Narziß um sich wirft, als schadenfrohe Eruptionen seiner diabolisch gestimmten Geistesverfassung auffassen. Er hat sich durch den endlosen Jammer bei sich und andern allmählich daran gewöhnt, sein Gift durch den philosophischen Stachel den Verhassten beizubringen. Mit satanischer Freude weidet er sich an dem Entsetzen, welches er durch die ägende Schärfe seines Geistes verbreitet, wenn er sich an der guten Gesellschaft rächt, wobei er freilich nicht selten auch zu gemeinen Mitteln greift. Allmählich ist seine Seele von den Schatten des Klassenhasses und dem Grimm über die allgemeine Misere derart umnachtet worden, daß er selber an die Heilsamkeit des crassesten Materialismus zu glauben sich überredet hat. Daß aber dieser Glaube trotz der langen Uebung nicht allzu tief sitzt, zeigt Narziß in den Scenen bei der Quinault. Kurz vor dem ergreifenden und aus voller Seele dringenden Erguß einer frommgläubigen, weihervoll erhobenen Gemüthsbewegung hat er ein speculatives Selbstgespräch mit sich geführt, dessen Tendenz von äußerster Skepsis zeugt und durchaus im Sinne des zerstörenden Criticismus gehalten ist, von dem Narziß sich für gewöhnlich beherrschen läßt. Er ist weder ein hohler philosophischer Blagueur, noch auch ein innerlich unerschütterlich überzeugter, fanatischer Materialist, sondern ganz entsprechend seiner Gemüthszerfahrenheit ein Mittelbing zwischen beiden Extremen, auf das man mit Fug und Recht die Zweiseelentheorie anwenden könnte. — Das Stüß würde sicherlich nicht so unfehlbar und immer von Neuem die Gemüthter erschütternd wirken, wenn nicht das dunkle Gefühl des Zuschauers gewissermaßen instinctiv die Glaubhaftigkeit dieses faustisch angewetzten philosophischen Grillenfängers fühlte und die Wahrheit seines menschlichen Gehaltes anerkannte!

Auf der Bizarrie und Herbigkeit des Narziß beruht ein wesentlicher Theil seiner dramatischen Wirksamkeit, seines dramatischen Interesses. Sie stellt den satanischen Zug dar, der kräftig hervortreten muß, damit im späteren Verlauf der Handlung der Contrast um so eindrucksvoller, überzeugender wird, denn ein exaltirter Mensch wie dieser springt von einem Extrem in das andere über. Die Doctrinäre der Dramaturgie werden vom Darsteller vielleicht verlangen, daß er die Uebergänge vermitteln, die Sprünge in dem Seelenleben Narziß' vermeiden solle, daß er also von der cynischen Herbigkeit und Zerrissenheit zur Gefühlsüberschwänglichkeit eine Brücke baue, indem er schon in jenen Phasen eine gewisse Melancholie und wehmüthige Weichheit an den Tag lege, also das Hämiſche der Rede mildere. Ich halte diese Methode für falsch, denn einmal hat die Kunst ja nicht die Aufgabe heterogene, rasch auf einander folgende, jedoch glaubhaft und psychologisch folgerichtig entwickelte Seelenstimnungen so abzuschwächen, daß die Stärke der Gegensätze möglichst schwindet, da sie doch nur die Natur nachahmen und wenn auch verschönt, zum Ausdruck bringen soll. Andererseits aber würde einem in Hamlet-Stimmung philosophirenden Narziß das Interesse versagt werden, weil der dämonische Zug damit verloren ginge. Was soll uns ein materialistischer Philosoph, der sich selber leid thut, weil er den Glauben an Gott und das Gute eingebüßt hat? Wird er nicht schwächlich, affectirt und komödiantisch erscheinen? Nein, Narziß muß sich so geben, daß man überzeugt wird, er glaube an die Untrüglichkeit seines Systems. Erst später sieht er und mit ihm auch der Zuschauer, daß er sich über sich selber getäuscht hat. Ein Narziß aber, welcher von seiner Philosophie durchdrungen ist, trägt die Lehren derselben mit dem Ausdrücke triumphirender Siegesgewißheit vor, er wird eine mephistophelische Freude daran haben, die Gegner peinlich zu berühren, sie in Verlegenheit zu versetzen, ihnen einen Affront zu bieten. Soll dies aber aus bloßer Renommirjucht, aus Gelehrteneitelleit erfolgen, so wird Narziß uns wie ein alberner Pierrot, aber nicht wie ein von Weltschmerz und diabolischem Zerstörungstriebe erfüllter Originalcharakter erscheinen. Das tragische Interesse und das theilvolle Mitleid, das dieser in den Sumpf gefallene Stern erwecken soll, weil ihn das Schicksal von seiner glänzenden Bahn hinabzog, wird dann in Hohn und Mißvergnügen verkehrt und Narziß in Hamletfrisur wird von vornherein unnützlich. — Die hämiſche Färbung in Narziß' Reden, der fröstelnde herbe Epigrammus seiner Weltanschauung muß in seiner ganzen Schärfe und ägenden Strenge hervortreten, damit wir die Zerrissenheit dieser

Seele deutlich erkennen, und wenn Narziß in dem Hause der Quinault seine düstern Selbstgespräche beginnt, soll auch sein Redeton jene trost- und thränenlose Finsterniß der Seele ausdrücken, welche das Bewußtsein eines verlorenen und in das leere Nichts versinkenden Lebens erzeugt. — Darsteller, welche dieser Seite der Rolle gerecht zu werden vermögen, sind öfter zu finden als solche, die auch den warmen Gefühlston anzuschlagen wissen. Wer jedoch in beiden Richtungen der Rolle volles Leben einzuhauchen im Stande ist, von dem werden wir ohne Bedenken sagen können, daß ein großer Meister vor uns stehet.

Die Pompabour verdient wohl mit Recht den Vorwurf der Zwiespältigkeit in der Zeichnung. Ein Weib von solchem Raffinement und so ausübndiger Herzensleerheit, von so berechnendem Egoismus sollte sich bis ans Ende noch diesen Grad von Gemüth für das leichtsinnig verschleuderte Glück unschuldsvoller Jugend bewahrt und den idealen Zug einer schmerzreichen Liebe geborgen haben? Nein und dreimal Nein: das ist eine Unwahrheit, von der uns der Dichter nie überzeugen wird. — Und diese in der Schule des Lasters, der Intrigue und der Ränkesucht zu einer Meisterin herangereifte, zu Argwohn und Mißtrauen erzogene Diplomatin sollte die grenzenlose Unüberlegtheit begehen, sich durch das Geständniß einer Hintergehung ihres getreuesten Bundesgenossen, des Herzogs von Choiseul, diesen Freund zu entfremden, ja die Rachsucht verletzter Eitelkeit gegen sich in einem Augenblicke herauszubeschwören, in welchem die Erreichung eines langersehnten Ziels fast allein von diesem abhängt? Hier liegt der Schwerpunkt der ganzen Composition, es ist der Ausgangspunkt der ganzen Katastrophe, und diesen Schwerpunkt hat der Dichter in leider höchst leichtfertiger Weise behandelt. Die Pompabour kann nicht so handeln, wenn sie die Löwin sein will, als die sie sich selber sogar noch am Schlusse bezeichnet. Sie verscherzt durch diese Thorheit den Respect, den wir vor dem geistigen Uebergewicht dieses gewaltigen Weibes empfinden sollen. — Ein anderer verstimmender Umstand ist, daß Narziß bei aller Wahrheit der psychologischen Schilderung sich nicht zum tragischen Helden eines Dramas eignet, weil er häßlich erscheint. Die erste Vorbedingung eines Helden ist, daß er einen gewissen Grad von Größe — sei es in dem Willen, sei es in dem Ertragen — hat. Narziß fehlt dieses. Er schleppt sich mit seinem Glend wie ein räudiger Hund durch alle Gassen und durch die Ställe der Reichen; allerdings erträgt er des Lebens Last, weil er nicht den Muth hat, sie von sich zu werfen, oder durch die Gaben seines Geistes sie sich zu erleichtern. Seine Verkommenheit ist gewisser-

maßen das zur cynischen Virtuosität ausgebildete Sumpenthum, ein energieloses Vegetiren im Sumpfe mit einer Art von frechem Behagen, entsprungen aus der Erkenntniß der Willensschwäche, dies Leben zu ändern. Ist das ein Zustand, der uns tragisches Mitleidgefühl abzunöthigen geeignet wäre? Mitleid zollen wir jedem fremden Leiden. — Wir werden dadurch traurig gestimmt. Das ist aber nicht der Zweck der Tragödie. Dieselbe soll unser Mitleid idealisiren, läutern, in eine höhere Sphäre emporheben, indem sie uns zugleich Bewunderung einflößt und damit Versöhnung mit dem Leiden in unsere Seele gießt. Die Größe im Unglück ist es, was den Zweck der Tragödie ausmacht. Hätte Brachvogel Aristoteles mit Erfolg studirt, so würde er wohl davon Abstand genommen haben, Narziß zum Helden der Tragödie zu wählen. Indessen zugeben, daß dies verziehen werden könne — wo liegt dann die dichterische Gerechtigkeit, die am Schlusse Narziß im Wahnsinn tödtet? Verdiene dieser unglückliche Mensch nicht viel eher die Aufnahme in ein Asyl für Obdachlose als den Tod, der ihn nach einem Leben voller Jammer und Entbehrung, nach einem verlorenen Leben und nach einer der schrecklichsten Martern des Herzens, die man sich denken kann, ereilt. Gewiß wird man einwerfen können, daß der Tod für ihn eine Wohlthat sein müsse, nachdem Narziß erkannt, daß die Pompabour seine Jeannette sei. Allein womit hat er solches Leid verdient, welches ihm, dem Materialisten, den Tod noch zum Heile macht? Hat er nicht fortwährend unverschuldet gelitten? Hat ihn nicht das Schicksal gehezt wie einen Böfewicht, nachdem es ihn selbst zum Elenden gemacht? Wo ist die göttliche Gerechtigkeit, die der Dichter veranschaulichen helfen soll? Man verträste uns nicht auf die Ewigkeit. Nach dem Fallen des Vorhanges hört für den Zuschauer die Weltgeschichte auf. Eine transcendente Dramatik giebt es für ihn nicht. — Wie gesagt: die Gerechtigkeit des Dichters hat sich da der Aesthetik zu Liebe in das Gegentheil verkehren müssen, denn daß Narziß vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, nicht mehr leben kann, nachdem er die Katastrophe durchgemacht, ist unbestreitbar. Daß er sterben muß — widerstrebt der tragischen Nothwendigkeit. Wäre es nicht viel besser für ihn gewesen, wenn er fortan stets ein gutes Bett und eine tüchtige Mahlzeit in einem Armenhause gefunden hätte: er, der Philosoph des Stoffwechsels und der Verdauung, dem ein gefüllter Magen die Prämisse des Lebens bildet? — Es muß uns anwidern, wenn wir uns den Helden des Dramas, nachdem ihn der Tod dahingestreckt hat, bei Tage näher betrachten: ein verhungertes Gerippe mit dem Schwerte Roland's

in der knöchernen Rechten. Freilich, der letzte heldenhafte Anlauf, den Narziß nimmt, indem er, nach Wiederauffindung des heißgeliebten Weibes, die verhasste Geißel Frankreichs von sich stößt und mit dem Fluche seines Volkes tödtet, ist ein mildeinder Umstand, der hinterher das Widerwärtige eines unbefriedigten Gefühls abschwächt: zu verwischen vermag dieser — wie nicht zu leugnen ist — meisterhafte — Coup jedoch die Verstimmung nicht, weil er zu spät kommt.

Und dennoch, dennoch bleibt das Stück ein hochinteressantes. Wer giebt sich solchen „Grübeleien“ der Aesthetiker beim Anschauen hin? Unter tausend Besuchern mögen vielleicht zwanzig hinterher noch ernstlich darüber nachdenken und prüfen. Daher behält der Dichter, der geschickt mit Effecten zu arbeiten weiß, immer Recht und der Kritiker Unrecht und stets wird Narziß ein „schönes“ Stück bleiben. Schade, daß es nicht auch ein völlig gutes genannt werden kann.

Zwischen „Narziß“ und dem Drama, welchem die folgende Studie gewidmet ist, der im Jahre 1869 entstandenen „Harfenschule“, liegen vier dramatische Dichtungen: „Adalbert vom Babenberg“ (1856), „Mon de Caus“ (1858), „Der Usurpator“ (1860) und „die Prinzessin von Montpensier“ (1865), von denen die drei ersten beinahe vollständig unbekannt geblieben sind, da ihr dramatischer Erfolg äußerst geringfügig war, während das letztgenannte Stück einigen, wenn auch nicht allgemeinen Anklang fand, heute jedoch auch bereits zu den verwehten Erzeugnissen gehört. Eine außerordentlich günstige Aufnahme errang jedoch die nach dem Roman „Beaumarchais“ von dem nämlichen Verfasser gearbeitete „Harfenschule“, in der Beaumarchais den Helden bildet. Nur in Breslau wurde dies Stück abgelehnt, während es auf den meisten übrigen Bühnen von Bedeutung einen beinahe sensationellen Effect hervorrief. — Trotzdem gehört auch dieses Drama zu den Seltenheiten auf dem Repertoire der größeren Bühnen, was um so unbegreiflicher ist, als es, trotz seiner ästhetischen Schwächen, viel Blendendes an sich hat und besonders dem nach geistvoller Unterhaltung sich sehnenenden Publicum eine Reihe pikanter, spannungsvoller und interessanter Scenen bietet, effectvolle Rollen enthält und einem tüchtigen Darsteller des Beaumarchais in einer äußerst dankbaren Rolle Gelegenheit giebt, die Herzen der Damentwelt zu besiegen.

Der Kunstwerth der Dichtung ist freilich ein sehr fragwürdiger, was zu beweisen im Nachfolgenden versucht werden soll. — Von vorn herein sei vorausgesetzt, daß die Leser mit dem eigenartigen



Verhältnisse der epischen Dichtungsart zur dramatischen der Hauptsache nach vertraut sind, daß es ihnen bekannt ist, in welchen Punkten sich die Forderungen, denen der epische Dichter nachzukommen hat, von den für den Dramatiker maßgebenden Principien unterscheiden; daß bei dem Ersteren die Darstellung des nebeneinander Liegenden, resp. nach einander Folgenden, bei dem Letzteren die des Werdens durch einander die Hauptsache ist. — Wenn sich nun der Dichter einen Charakter zum Helden eines Dramas ausersieht, so tritt an ihn die Nothwendigkeit heran, denselben, sofern ihn nicht schon der Stoff als solchen darstellt, dramatisch umzubilden, d. h. ihn nicht nur zum Träger einer von einer allgemeinen Wahrheit durchzogenen Handlung zu machen, sondern ihn auch zu idealisiren, damit er durch irgend welche Vorzüge, die der gewöhnliche Alltagsmensch nicht besitzt, als groß, erhaben und interessant erscheine. Das Interesse jedoch, welches der Dichter für seinen Helden beansprucht, soll nicht demjenigen Gefühle gleichen, welches der Mensch überhaupt für alles Ungewöhnliche, Abnorme, Fremdartige, Excentrische, Ungeheuerliche empfindet, mit dem also auch zugleich eine Dosis Schauer, Schrecken oder Bestürzung verbunden ist — man könnte dieses Interesse ein criminalistisches nennen — sondern es soll ein die Seele befreiendes, aus dem Staube des mühseligen Werttagsdaseins erhebendes sein. Was zieht nun aber den Geist zu sich empor, was hebt ihn in den freien Aether auf die sonnigen Höhen ungetriebten Genußes, reinsten und edelsten Wohlbefindens, wenn es nicht das Schöne, das Großartige, Erhabene und Edle ist? — Hieraus ergiebt sich als die unmittelbarste Folge, daß der Charakter, soll er eben ein idealer — also den Erfordernissen des künstlerischen Schaffens angemessener — sein, eben jene Eigenschaften an sich tragen muß, welche den zuletzt genannten Begriffen entsprechen. Oder vermöchte ein Dichter noch durch andere Attribute, als diese eben bezeichneten, Bewunderung, Verehrung, Begeisterung für einen Charakter zu erregen? Ich glaube nicht. Die zweite Forderung für den Dichter ist die, daß der Held dramatisches Leben in sich trage, abgesehen davon, daß es natürlich von der Einsicht des Dichters als selbstverständlich vorausgesetzt werden muß, dem Charakter bei dem Idealisierungsprozeß die nöthige reale Wahrheit zu bewahren, ihm den Boden zu erhalten, auf dem er als ein irdisches Gebilde wandeln soll. Daß dieser Forderung selbst unsere größten Meister nicht immer in vollem Maße zu genügen vermochten, beweisen z. B. viele zu stark idealisch gehaltene Gestalten Schiller's, die daher dem Schauspieler die Aufgabe auferlegen,

den vom Dichter verschuldeten Mangel an realer Lebenswahrheit durch eigene Kunst zu decken — vor allem der Posa, ein bekanntes Beispiel. Was versteht man unter dramatischem Leben? — wir bitten hier wohl von tragischer Größe zu unterscheiden. — Ein Charakter wirkt dann dramatisch, wenn die Wechselwirkung seines eigenen Wollens und Empfindens gegenüber den an ihn herantretenden Thatfachen denjenigen seelischen Prozeß zu Anschauung und zum Verständniß führt, vermittelt dessen sich das Empfinden und das Wollen zum selbständigen Handeln verdichtet. Nur aus seinen Handlungen kann man den Charakter mit Sicherheit beurtheilen; während schöne Reden oder die Urtheile fremder Leute über ihn durchaus nicht endgiltig maßgebend sein dürfen, sondern höchstens Fingerzeige, resp. Unterstützungsmomente für die Beurtheilung sein sollen. — Nachdem wir im Vorstehenden die Principien für die Beurtheilung eines dramatischen Helden kurz skizzirt, wollen wir uns einmal den Beaumarchais in Brachvogel's „Harfenschule“ etwas genauer betrachten und untersuchen, in wie weit der Dichter diesen eben dargelegten Gesichtspunkten entsprochen hat.

Daß der Dichter, der sich einen historischen Stoff auswählt, fast niemals im Stande ist, die historischen Data treu festzuhalten, liegt in der Nothwendigkeit des Idealisirens. Wäre alles Geschehene für die Bühne verwendbar, so besäßen wir in dialogisirter Geschichte die schönsten Dramen. Billigerweise muß also dem umschaffenden Genius des Dichters soviel Spielraum frei gelassen werden, als er zur freien und ungehinderten Bewegung bedarf. Daß eine gewisse Grenze zu setzen ist, über die hinaus das freie und willkürliche Schalten mit dem von der Geschichte Gegebenen verboten bleibt, ist nicht zu bestreiten. Es fragt sich nur, wo diese Grenze liegt. Dieselbe als festes Gesetz durch eine Formel klar und untrüglich auszusprechen, wird unserer Ansicht nach nicht möglich sein. Der Dichter muß, wenn anders er — wie es doch sein soll — ein gebildeter mit den Grundzügen der Wissenschaft vertrauter Mensch von Verstand und Einsicht ist, soviel Urtheil selbst besitzen, um zu wissen, inwieweit er die historischen Ueberlieferungen modificiren kann, ohne damit Anstoß zu erregen. Im großen Ganzen wird er das Richtige treffen, wenn er im Stande ist, die Hauptdaten, welche eben den Geist des Zeitalters und speciell derjenigen Zeitperode charakterisiren, der er den Stoff entlehnt, in unverfälschter Treue zu verwerthen und zwar so, daß selbst der tiefer in die Geschichte Eingeweihte keinen erheblichen Anstoß daran zu nehmen braucht, daß also der Zeitgeist, die Farbe einer Periode der Geschichte nicht verfälscht erscheint, denn

eben auf die Veranschaulichung der sittlichen Zustände einer Zeit kommt es im historischen Drama vorzugsweise an. Nach diesem Grundsatz sind die anerkannten Muster unsrer großen Meister verfaßt.

Brachvogel hat in seiner „Harsenschule“ allerdings die Geschichte mobifizirt, er hat kleine biographische Details besonders in Betreff des Beaumarchais wesentlich geändert. Um diese Aenderungen ganz zu verstehen, lese man z. B. den sehr gut geschriebenen biographischen Artikel von Gruber in der Encyclopädie von Ersch und Gruber unter „Beaumarchais“ nach; man vergleiche ferner eine vortreffliche Specialstudie des Wiener Staatsarchivars Ritter von Arneth: „Beaumarchais und Sonnenfels“, Wien 1867, die durch Benutzung bisher unbekannter archivalischer Quellen in der That viele neue Aufschlüsse giebt und über den geschichtlichen Beaumarchais wesentlich orientirt, ferner Loménie, Beaumarchais et son temps. Paris 1856. 2. Bd. Alle diese Hilfsmittel werden in die Willkür des Dichters den richtigen Einblick geben. Keineswegs ist dieselbe aber soweit gegangen, daß aus dem Drama nicht die sittlichen, socialen und religiösen Zustände am Hofe Ludwig's XV. der Hauptsache nach zur klaren und richtigen Veranschaulichung gelangt wären. Jedes einigermaßen eingehende, große Geschichtswerk wird dafür den Beweis liefern, vor allen Ranke's Meisterwerk über die französische Geschichte. — Also gegen die poetische Umbildung der historischen Figur mögen wir keine Einwendungen erheben. — Es fragt sich aber zunächst, ob Brachvogel den Charakter groß, bedeutend, erhaben, schön — ideal gezeichnet. Hierauf antworten wir vorweg mit: Nein! Was thut denn Beaumarchais um seine Größe und den Adel seiner Gesinnung zu zeigen?

Act 1. Er kommt in großer Bedrängniß in Folge von Nahrungs-sorgen zu einem Buchhändler, um ihm eine Dichtung anzubieten, die jener beharrlich refufirt, weil er durch eine üble Erfahrung an der geringen Rentabilität von Beaumarchais' „Harsenschule“ vorsichtig gemacht worden. Beaumarchais hält den allerdings nicht noblen Menschen damit in seiner Gewalt, daß er seine strafwürdigen Schleichwege und Umtriebe kennt und von dieser Wissenschaft zu seinen Ungunsten Gebrauch zu machen droht, worauf dann der eingeschüchterte Verleger aus Furcht vor der Ausführung der Drohung — freilich nach Beaumarchais' Abgang — in alles einzuwilligen sich entschließt. — Dergleichen pflegt man im gewöhnlichen Leben Wiedervergeltung, Selbsthilfe u. dgl. — unter Umständen aber auch Erpressung zu nennen. Noth bricht Eisen! Ja wohl, es giebt ja auch viele Diebe, die aus Hunger stehen, sollte man sie aber, selbst wenn sie im Verhör mit geschickten Einwänden

sich zu vertheidigen suchen, um deswillen bewundern und als historische Felsen auf die Bühne bringen wollen? Ein ziemlich gewagtes Unterfangen. Allerdings hat Beaumarchais gottlob noch keine nähere Bekanntschaft mit dem Strafgesetzbuch gemacht — allein ist das etwa eine imponirende Handlungsweise? So pflegen allerdings auch noch tausend andere Leute zu handeln, die man trotzdem im Leben für brave Bürger halten muß, weil man eben noch nicht den blühenden Beweis dafür hat, daß sie Schurken sind. — Und nun gar die Lebensphilosophie, seine ethische Grundanschauung, — wie frivol, wie zerfahren und innerlich haltlos ist sein Wesen! Wie Narziß, behauptet auch er, daß das ganze Geheimniß des glücklichen Lebens in einem gefüllten Magen liege! Daß Zufall und Glück den Menschen beliebig hin- und herwälzen, bis er einmal an irgend einer Goldküste hängen bleibt und ein reicher Mann wird. Von muthvollem Vertrauen in die eigene Kraft, von Elasticität und Spannkraft eines strebsamen Geistes keine Spur! „So lang ich den Ring habe, kann ich nie ganz sinken!“ Also hat Beaumarchais selbst das Bewußtsein seiner schon ziemlich tiefen Gesunkenheit! Ist das bedeutend, ist das schön? — Wir müssen gestehen, daß wir mit diesen Begriffen andere Vorstellungen zu verbinden gelernt haben! —

Wir folgen dem Dichter in die Mansarde. Dort hören wir allerdings von einer, wenn auch gerade nicht großen und erhebenden, so doch immerhin einen günstigen Schein auf seinen Charakter werfenden Handlung. Beaumarchais heirathete — freilich vor drei Jahren und zwar zu einer Zeit, in der er noch keine Veranlassung hatte, die jetzige Zerfahrenheit und Frivolität seiner Lebensanschauung herauszukehren, zu einer Zeit, in der es ihn so zu sagen noch keine besondere Mühwaltung kostete, gut zu sein, da er sich in verhältnißmäßig sorgloser Lebenslage befand — ein armes Mädchen wider den Willen seines Vaters aus reiner, idealer Liebe. Das ist freilich ein recht hübscher Zug — aber weiter auch nichts. Mehr zu seinen Gunsten spricht die Dauerhaftigkeit seiner Liebe in der Ehe und selbst in trüben Zeiten. Aber wozu begeistert ihn denn diese Liebe zu seiner Gattin? Ist sie so stark, so edel und so geläutert, daß sie ihn im Unglück aufrecht erhält, daß sie seine Kraft, seine Hoffnungen belebt, daß sie ihn zum Guten anfeuert? Gott bewahre! Im Gegentheil, aus Liebe zu seinem Weibe hätte Beaumarchais wohl gar nicht übel Lust, zum Schurken zu werden. — Er definirt das Talent. „Wißt ihr was ein Talent ist? Es ist die hohe Kunst, seine Larve zu tragen. — Ihr unsterblichen Götter, seht meine Armuth, seht dieses bleiche Weib im Schmerze und gebt mir nun einmal meine rechte Larve, meine

Position! Du aber, süße, dumme, blinde Nymphe Zufall, schicke mir bloß ein Duzend Hohlköpfe zwischen die Finger und beim Chaos, ich bin das Faktotum der Welt!" Kann man noch klarer sich ausdrücken als es hier geschieht, um die gänzliche Hohlheit seines Innern zu verrathen? Also wie gesagt, um seinem Kummer ein Ende zu machen, will Beaumarchais zum Heuchler, zum Kriecher, zum Charlatan sich herabwürdigen.

Weiter! Als Beaumarchais die Kunde von dem Attentat des Lablache auf die Tugend seines Weibes erfährt, geräth er in eine allerdings höchst gerechtfertigte moralische Entrüstung über die Kränkung seiner häuslichen Ehre. Was würde in solchem Falle wohl ein rechtschaffener Cavalier jener Zeit thun — er würde den elenden Versucher die landesüblichen Felleisen in den Leib rennen und sich dann dem Gesetzen oder der Gnade des Monarchen anheimgeben: vernünftiger thäte er, wenn er einem so edlen Herrn wie dieser Roué Lablache es ist, eine recht tüchtige Tracht Prügel applicirte und dann später allenfalls unter mildernden Umständen ein wenig unfreiwillig das Zimmer hinter Schloß und Riegel hütete. Von allen diesen Repressalien, unter denen wir jenes am meisten prosaische, nämlich die Beschreitung des Rechtsweges schon aus dem einen Grunde nicht genannt, um den Dichter, der das Vorrecht der Originalität geltend machen darf, nicht durch eine so triviale Zumuthung um alle Reputation seiner absonderlichen und bevorzugten Ausnahmstellung zu bringen, ergreift Beaumarchais keine. Warum nicht? Ganz einfach, weil so zu handeln gar nichts Verwunderliches, Frappirendes, Unerwartetes wäre. Ah so! Da liegt aber der Hase im Pfeffer. Brachvogel will weniger Bewunderung — als Verwunderung erregen, denn darin liegt ebenso viel Größe, wie in dem Ersteren! Aus diesem alleinigen Grunde sind alle jene Absurditäten zu erklären, die wir anstaunen sollen, aber leider nicht respectiren, sondern nur verworfen müssen. Hier ist der wundte Punkt, an dem die ganze Charakterisirung des Helden laborirt und der, soviel bekannt, noch von keiner Seite in das richtige Licht gestellt worden. Unter diesen Umständen wählt Beaumarchais allerdings das für den Dichter wirksamste Mittel — weil es frappant und unerwartet kommt: er erwidert die Aufmerksamkeit des Grafen mit einer gleichen gegen dessen Frau. Als ob er dadurch auch nur im Entferntesten die Verletzung seiner Ehre ausgleichen könnte. Das beste von allen Mitteln, nämlich das beste für einen Mann der absolut großartig und edel handeln soll, schlagen die beiden Philosophen Morelly und Turgot

vor, nämlich eine Appellation an das Volk: das großartigste aber zugleich auch gewagteste Mittel. Dieses aber verwirft Beaumarchais, denn er will ja von jetzt an seine Carre tragen, d. h. thun wie die andern Hallunken im Wohlleben. Wie widerlich ist nachher die Argumentation, die Beaumarchais zur Beschönigung und vielfach zur Rechtfertigung des Verfahrens mit dem fremden Gelde, dem Kaufpreis seiner ehelichen Ehre, anwendet, Beaumarchais will ja ein Lump sein, denn er beantwortet die Mahnung des Turgot an die Selbsterniedrigung, die er sich durch die Verwendung des fremden Geldes bereitet, mit einem ebenso unklaren als geschraubten Sophismus: „Wenn ich Lachache zwingen, mir seine Schande abzukaufen, statt ihn zum Herrn meiner Ehre zu machen, das soll mich erniedrigen. . . . .“ Ist gegen Ist: der Dümme muß das Spiel bezahlen.“ Warum aber handelt — wenn wir das Letzte schon zugestehen, Beaumarchais nicht klug und anständig zugleich? Weil das keinen Knalleffect in der Meinung der Leute hervorruft. Sagt er doch vorher selbst: „Oh bah! Wer nichts mehr hofft, fürchtet auch nichts mehr. (Also soweit, mein hochgepriesenes Genie, ist es schon mit Ihnen gekommen.) Der beste Ruf schützt nicht vor Schurkerei. Aber wenn man sich ein gewisses Renommee der Bosheit erwerben kann, thue man's ja. Man hält alle Welt in Respect und die Kanakillen werden grinsend und freundlich, daß man ihnen nur nichts anhabe!“ — Welch ein Abgrund von finsterstem Fanatismus und unbändigstem Menschenhass öffnet sich den Blicken des tiefer in das Wesen dieser gefährlichen Natur Dringenden! Welch eine Sandwüste moralischer Verödung — um nicht zu sagen Verkommenheit, spricht sich in den ersten mit höhnischer, ingrimmiger Bitterkeit und Selbstironie ausgestoßenen Cynismen aus! Das sollen wir bewundern, das soll der Natur den Spiegel vorhalten, das Wesen des gewöhnlichen Menschen läutern, seinen Sinn für das Schöne und Edle kräftigen und beleben?

Es folgt hierauf die wirksame Scene mit den Höslingen; daß hier nicht die edle, selbstbewußte Manneswürde, sondern der aus dem Reibe hervorgegangene Haß gegen alle diejenigen spricht, die in besseren Verhältnissen leben als Beaumarchais, zumal wenn diese noch in einer ziemlich geringschätzigen Manier denselben provociren, ist ebenso unbestreitbar als natürlich und auch entschuldbar. Ein Mensch, der wie Beaumarchais vorhin, sich selbst so sehr alles innern Haltes baar und ledig erklärt, kann schlechterdings nicht mit dem edlen Stolz seiner Menschenwürde der höslichen Nonchalance entgegentreten. Wenn er es thut, ist eben der Haß und die Sucht, seine Bosheit auszulassen, der einzige erklärende Grund. Diese Scene

ist aber ganz vorzugsweise geeignet, das nur oberflächlich reflectirende oder vielleicht auch nur gedankenlos gaffende Zuschauertum zu verblenden und auf Abwege zu führen. — Denn wer wäre nicht unter andern Umständen gern bereit, die Selbstverleugnung eines Mannes zu bewundern und zu beklatschen, der die Seelen- oder Charakterstärke besitzt, trotzdem er mitten im Jammer und endlosem Elend sich befindet, vornehme Fremde, die ihm doch möglicherweise etwas Gutes bringen können — wie es ja auch der Fall ist — gleich von vornherein aus dem Grunde schroff und kalt abzuweisen, weil er es unter seiner Würde erachtet, Almosen oder Wohlthaten von denen anzunehmen, die er glühend haßt oder wohl gar mit seiner Verachtung brandmarkt, wie es doch Beaumarchais kurz vorher in einer fulminanten Philippika gethan? Leider waltet dieser eble Weggrund im vorliegenden Falle gar nicht vor. Aber man giebt sich nicht die Mühe, die wahren Motive zu ergründen, um sich nicht den Genuß des Augenblicks zu verderben und klatscht daher, ohne viele Skrupel sich zu bereiten. — Nun übermannt Beaumarchais die Nüchternung, als er sieht, daß Piron, der gefeierte Dichter und vornehme Hofmann, es mit ihm so gut meint, ja, daß dessen Herablassung sogar vor einem Kleibertausch nicht zurückschreckt, damit Beaumarchais bei Hofe anständig erscheinen könne: er widmet ihm das von 10 Verlegern verschmähte Drama *Eugenie* „zur Erinnerung an den armen Beaumarchais in der Mansarde!“ — O! wie naiv, nur zur Erinnerung, aus Dankbarkeit gegen einen Mann, der selbst sagt, daß er Beaumarchais nicht um des Menschen, des Dichters willen zu erheben und zu Glanz und Ansehen zu bringen komme, sondern der den verblendeten Tropf nur als geschicktes Werkzeug zu einer Hofintrigue, zu Gunsten — Andrer (!!!), zunächst „diesem Fronsac zum Alerger“ verwenden will und der dabei allerdings auch bemerkt, daß für diesen Liebesdienst, den Beaumarchais den „Andern“ leisten soll, auch seine Zukunft ein verhältnißmäßig besseres Aussehen gewinnen solle! Beaumarchais, der scharfsinnige, geistreiche, schlagfertige, schlaue und diplomatische Pessimist mit dem Dichtergenius, ist so unverzeihlich leichtgläubig, daß er, der ausgesprochene Hasser aller wohllebigen Schwelger, sich ohne Arg vertrauenselig dem ihm von Piron bereiteten Wonnerausche überläßt, nicht Anstoß nimmt an der sehr wenig ehrenvollen Motivirung für den Besuch in seiner ärmlichen Mansarde und sich ganz gemüthlich zum Hebel einer Hofcabale mißbrauchen läßt. Sehr geschickt sagt Piron, der sich durch das voreilige Geständniß: „Schon diesem Fronsac zum Alerger“ solle Beaumarchais Furore machen, eine Blöße ge-

geben, in den folgenden Worten den Fehler verbessernd: „Ihre Zukunft“ — wobei er nach einer kleinen durch den Gedankenstrich angedeuteten Pause fortfährt: „vielleicht die mancher Andern hängt davon ab.“ Obgleich nämlich, wie aus dem Dialog bei Gauchat mit unwiderleglicher Klarheit hervorgeht, die Zukunft anderer, nämlich der Prinzessinnen und damit auch die des Prinzen Conti, die durch das Eintreten des geistreichen Dichters — (wenigstens wird das von ihm immer behauptet, wenn er es auch in der That nicht so sehr ist) und geschulten Intrigants in bessere Bahnen gelenkt werden sollte, der alleinige Zweck ist, um dessen willen sich die beiden Herren zu der elenden Wohnung Beaumarchais in einem Tanzlocale eines höchst verrufenen Viertels herauf bemühen — besigt Piron doch die merkwürdige Naivetät, Beaumarchais glauben machen zu wollen, nur der unwiderstehliche Drang, ihn zu beglücken, habe ihn hergeführt. — Daher eben betont Piron, seinen vorigen faux pas repressirend, mit vielsagender Miene ganz vornehm jene langsam und ostensibel gemessen gesprochenen Worte: „Ihre Zukunft,“ nach denen er dann leichtthin, die eigentliche Hauptsache hinwirft, „vielleicht die mancher Andern hängt davon ab,“ wodurch dann Beaumarchais verblüfft, ihm den Gefallen thut, Alles so zu glauben und für baare Münze zu nehmen, als es gewünscht wird, ja sogar in der Ueberfülle seiner Freude jene Widmung anzubieten. Hier ist der Charakter auf einmal ein ganz anderer. Wo ist die vorherige pessimistische Verbissenheit, die vorsichtige, argwöhnische Bedenklichkeit und das Mißtrauen gegen die Welt, die nur aus Canaillen besteht, welche man durch das Renommé der Bosheit in Respect zu erhalten vermag? Wo ist der scharfe und zu dialectischen Klopffechtereien stets geneigte Widerspruchsgeist, wo der giftige Ingrimm gegen das eigene Ich? Freilich mußte eine derartige Ueberraschung selbst den durchdringenden und erwägenden Geist eines Beaumarchais wohl aus dem Gleichgewicht bringen; daß er aber so ohne Weiteres in die Falle geht, befremdet unbedingt und steht mit seinem sonstigen Wesen keineswegs im Einklang. Doch das wäre nicht das größte Unglück an dem ganzen Charakter — man könnte dies sogar als eine menschliche Unvollkommenheit, als eine Schwäche auffassen, wie sie ja im Leben selbst bei den normalen Gestalten vorkommt und die Beurtheilung ihres Wesens verwirrt; allein auf der Bühne an einer als Kunstwerk auftretenden Schöpfung ist doch derlei nicht zu billigen. Weniger glimpflich möchten wir mit dem Motiv der Widmung der „Eugenie“ umgehen: scheinbar ist dasselbe ein edles, dem überfließenden Herzen entsprungenes: ob



aber die Rücksicht auf die sehr einflußreiche Stellung des Piron und die Hoffnung, daß das Drama durch ihn schnelle Verbreitung und Anerkennung erhalten werde, der ja selbst ein geschätzter Dichter war, für die Handlungsweise des in der That sehr eiteln Beaumarchais nicht eine gar zu lockende Aussicht gewesen, — das dürfte der Erwägung wohl werth sein. — Der Act schließt mit einer schwungvoll gehaltenen, von Wortgeklingel und hochtrabenden allgemeinen Sentenzen illustrierten überschwänglichen Expectoration, die man vergeblich ihrem ganzen Umfang nach zu verstehen sich abmüht.

Act 2. Brachvogel fühlte, daß er seinen Helden zu schnell hatte einwilligen lassen, als es sich um sein Hofintrigant-Engagement handelte. Jetzt hat sich Beaumarchais noch in der ersten Stunde besonnen und sucht über den Charakter seiner Mission nähere Aufklärung von Piron zu erhalten. — Die Antwort des gewandten Diplomaten macht dessen Fähigkeiten alle Ehre — sie ist so vieldeutig — oder wenn man will: auch nichtsagend, wie ein delphisches Orakel und entspricht vollkommen der zugeknöpften, steifleinenen und geheimthuernden Phrasenhaftigkeit der Diplomatie überhaupt; auf die Frage Beaumarchais', was man von ihm wolle, antwortet Piron mit unvergleichlichem Aplomb: er solle zusehen, daß er um seiner eigenen Seligkeit willen bei Leibe ein geschickter Intrigant werde — wenigstens deutet Beaumarchais so die geschraubte und unvollständige Antwort, ohne ein Dementi zu erfahren; worauf dann erst in umständlicher Auseinandersetzung die Enthüllung des ganzen Angriffsplanes erfolgt. — Nachdem Beaumarchais nun Klarheit gewonnen, fühlt er sich, allerdings etwas spät, gemüthigt, die vorhin bei ihm vermischten Bedenken gegen die Lauterkeit der Motive, ihn aus seiner Mansarde zu holen, in der wieder im alten, gewohnten Stile gehaltenen Erwiderung laut werden zu lassen und sich mit der ihm eigenen Herbheit und schneidigen Bitterkeit zu äußern. Woher kommt denn jetzt auf einmal diese schon früher zeitgemäß gewesene Hinweisung auf die wahren Beweggründe seiner Erhöhung? Dort befremdet ihr Fehlen — hier ihr verspätetes Hervortreten. Konnte der Scharfsinn Beaumarchais' nicht von vornherein den Connex erkennen? Das ist eine Lücke, die der Dichter unmotivirt offen läßt. — Die Audienz beginnt. Es ist von einer Seite der Tageskritik als besonderer Fehler urgirt, daß Beaumarchais den Prinzessinnen bei der Audienz den Wahn, er könne Harfe spielen, nicht durch ein offenes Geständniß nimmt, sondern dieselben absichtlich in der Täuschung erhält. Das ist meines Erachtens kein zu großer Fehler. Ja, genau besehen würden wir ein derartiges Verhalten — wohlverstanden unter den obwaltenden Verhältnissen, selbst einem edleren Manne, einem wahrhaften Vorbild

von Manneſtugend und auch chevalereſter Gewandtheit, wie es doch Beaumarchais eigentlich dem Willen des Dichters nach ſein ſollte, kaum zum Vorwurf machen. Ueberſchauen wir einmal die Situation. Die Prinzeſſinnen — ſo viel man vernünftiger Weiſe vorausſetzen dürfen und kann es auch gleich nach den erſten Worten der Prinzeſſin Abelaide in der That — ſind von dem eigentlichen Zwecke, zu dem Beaumarchais außerſehen worden, unterrichtet. Der Vorwand ſeiner Beſtimmung zum Muſiklehrer iſt eben auch ihnen nur ein Vorwand, der allſeitigen Sicherheit wegen, wie Piron ganz offen bekennet, damit die Gegner des Planes keinen Verdacht ſchöpfen ſollen. Beaumarchais iſt davon vor der Audienz unterrichtet. Als ein Mann von Lebensart iſt es daher für ihn ſelbſtverſtändlich, daß er nicht durch das unkluge Geſtändniß der Wahrheit ſeiner Beſtimmung zuwiderhandelt, vielmehr lag es ganz in der ihm angewieſenen Rolle, unbefangen die Komödie weiterzuſpielen und auch nicht den leiſeſten Verdacht ſeiner Unfähigkeit aufkommen zu laſſen, denn in dieſem Falle mußte er ja als völlig überflüſſig erſcheinen. Schon aus Courtoisie gegen die Damen alſo war es geboten, dieſe in ihrem Irrthume wenigſtens vor der Hand zu erhalten, eine Unterlaſſungsſünde, die hier höchſt harmloſer Natur und ohne böſe Folgen iſt, abgeſehen davon, daß ſie ganz den Intentionen der Prinzeſſinnen entgegenkommt. — Hier in dieſer Converſation iſt Beaumarchais allerdings wieder ein geiſtreicher und gewandter Höſling, freilich kein imponirender, idealer, großer und bewundernswerther Held, ſondern ein feiner, in Spitzfindigkeiten vorzüglich bewandeter Intrigant und Sarkaſt, der durch ſchlagereite Antithesen und Wortſpiele, durch witzige Gedankenblitze und paradoxe Pikanterien beſticht und blendet und vorzüglich um deſswillen ſich ganz unvermerkt in die Sympathie des Zuſchauers einſchleicht, weil er dem lächerlichen Tropf Fronsac und der übrigen Coterie übermüthiger Höſlinge gehörig die Strohköpfe wäſcht und damit dem Rechtsgefühl des Zuſchauers, das durch die hochmüthige Verachtung der Menſchenwürde ſeitens der Schranzen auf das Empfindlichſte verletzt werden mußte, eine ebenſo glänzende als erwünſchte Genugthuung leiſtet, ſich den Dank des Zuſchauers erwirbt. Allein iſt dieſe ritterliche That ein Verdienſt, welches man der Charaktertüchtigkeit des Mannes zuzurechnen hat? Wir glauben kaum. Daß ihm ſo beneidenswerthe geiſtige Waffen zur Seite ſtehen, iſt ein Verdienſt der dichterischen Vaterliebe Brachvogel's. Daß Beaumarchais von dieſen Waffen nach Erforderniß uneingeſchränkten Gebrauch macht, entſpringt nicht ſowohl ſeinem Streben, für das Gute uneigennützig als Kämpfer aufzutreten, als

vielmehr seinem mephistophelischen Triebe, dem ebensowohl entschuld-  
bare als unlautere Motive zu Grunde liegen und der sich gegen alle  
dieserjenigen kehrt, die Beaumarchais irgendwie feindlich oder übel-  
wollend in den Weg treten. —

In ein höchst unbequemes Dilemma versetzt ihn die Frage der  
Prinzessin, ob er auch *treu und ehrlich* sei. Die Prinzessin kommen-  
tirt den Sinn dieser heißen Gewissensfrage dadurch genauer, daß  
sie den Dichter ausdrücklich auf die tiefere Bedeutung jener Worte  
hinweist und darunter die ideale und uneigennützigte Chris-  
tenliebe versteht, die jederzeit bereit ist, das eigene Ich für das  
Wohl Anderer einzusetzen. — Beaumarchais hat so viel Gewissen, hier-  
auf nicht mit einem unbedingten „Ja“ zu antworten: er ist sich seiner  
Fehler bewußt und bittet daher, indem er die Frage unbeantwortet  
läßt, ihn nicht zu versuchen, weil eben sein Bewußtsein ihm die  
unbedingte Bejahung nicht gestattet, die absolute Verneinung aber  
seiner Selbstliebe denn doch ein zu schweres Opfer auferlegt. —  
Wir sehen also hieraus deutlich, daß seine ideale Seite ihm selbst  
recht dürftig vorkommt. — Hier bei diesem vertraulichen tête-à-tête  
wäre allerdings für einen offenherzigen, gradsinningen Mann der rich-  
tige Augenblick geboten gewesen, seine Ehrlichkeit zu beweisen und  
den Prinzessinnen, die mit einer außerordentlich gewinnenden Herzlich-  
keit und Huld sein Vertrauen erwecken wollen, seine Unfähigkeit, Harse  
zu spielen, zu gestehen, zumal er ja bereits gewonnenes Spiel hatte  
und seines Sieges gewiß sein durfte. — Ueberdies wäre das im vor-  
liegenden Fall auch ganz ungefährlich, da das Mittel, das Beau-  
marchais später ergreift, um den Irrthum aufrecht zu halten, ihm  
auch jetzt schon vollkommen zu Gebote steht: warum durfte Beau-  
marchais, nachdem er sein Geständniß gemacht, nicht auch gleichzeitig  
den beiden Damen das Mittel an die Hand geben, welches ihn be-  
fähigte, den übrigen Höflingen gegenüber in der That nur als ein-  
facher Harfenlehrer zu erscheinen — nämlich von irgend einem An-  
dern so viel erst selbst für jede Stunde zu lernen, als eben noth-  
wendig war, um den Schein zu retten? Denn auf diesen allein,  
nicht auf das wirkliche Können kommt es ja auch nur den Prinzessinnen  
an. Was hätte er also bei seiner Eröffnung riskirt? Gar Nichts!  
Und dennoch unterläßt er dieselbe! Weshalb? Doch also wohl kaum  
aus einem anderen Grunde, als um seiner Eitelkeit, als Virtuos  
zu gelten, zu schmeicheln! Später — als er wieder in seiner Man-  
sarde angelangt ist, überkommt ihn die Furcht vor den Folgen seiner  
Täuschung: er geräth in eine muthlose und wenig männliche Stimmung  
— ihn übermannt der Kleinmuth! „Ich habe imponirt,“ das

ist sein höchster Triumph — aber *post equitem sedet atra cura* — wie es nun anstellen, um den schönen Sieg nicht zu elender, schmachvoller Niederlage werden zu lassen, wie die Unfähigkeit noch ferner verbergen und dabei doch wenigstens den Schein retten (wie van der Heydt seliger einst sagte)? Da durchzuckt wiederum blitzartig ein herrlicher Rettungsgedanke das erhitzte Hirn des Ver zweifelnden: „*La bourse ou la vie!*“ brüllt er dem ihm sehr gelegen in den Weg tretenden Vasyll entgegen. Wiederum sagt der edle Dichter in der Erregung seiner Bedrängniß „der Zweck heiligt die Mittel“, also entweder gehorcht Vasyll und lehrt ihn Harfe spielen — oder er wird als Schurke denunciirt und wandert in die Bastille! — Wir haben hier wieder den schon einmal besprochenen Fall. Beaumarchais wird zum Werkzeug benutzt, durch seine Gewaltthat an Vasyll dem Zuschauer die ersehnte Satisfaction für den Aerger zu geben, den Vasyll durch seine niederträchtigen Kupplerdienste allerdings schon lange erregt. Daß aber die Mittel, durch welche die Indignation des Zuschauers Genugthuung erlangt, ebenfalls unlautere oder doch wenigstens Mißbehagen erregende sind, bedenkt natürlich der Erstere aus Großmuth für den ihm geleisteten Dienst nicht — im Gegentheil, Beaumarchais vergift nur die Niedrigkeit des Vasyll, in wieweit aber die Vergeltung eine edle ist, darüber darf man keine müßigen Erwägungen anstellen. Beaumarchais macht eben aus der Noth eine Tugend und giebt dann mit einigen lockenden Versprechungen ein kleines Schmerzensgeld. Allen diesen Momenten halten wir jene von Gustav Freytag in seiner einzig dastehenden Technik des Dramas (Leipzig bei Hirzel 1863) so klar und bestimmt ausgesprochene Satzung entgegen, die das Verfehlte in der Zeichnung Beaumarchais' im ernststen Drama unwiderleglich beweist und also lautet (pag. 57): „Wenn vollends ein Dichter die Kunst dazu entwürdigten wollte, ungenügende Verhältnisse des wirklichen Lebens, Tyrannei der Reichen, die gequälte Lage Gedrückter, die Stellung der Armen, welche von der Gesellschaft fast nur Leiden empfing, polemisch und tendenzvoll zur Handlung eines Dramas zu verwerthen, so würde er durch eine solche Arbeit wahrscheinlich das Interesse seiner Zuschauer lebhaft erregen, aber diese Theilnahme würde am Ende des Stückes in eine quälende Verstimmung untergehen.“ — Und an einer andern Stelle pag. 260: „der Dichter muß das Geheimniß verstehen, das Schlechte, Entsetzliche und Abstoßende in einem Charakter durch die Beimischung, welche er ihm giebt, für seine Zeitgenossen zu adeln und zu verschönen.“ In welcher Weise hat Brachvogel dieser letzten Forderung entsprochen? — Bis zum Ende des Stückes bleibt

Beaumarchais der boschafte und gefährliche Intrigant, der sich von Duverney wie auch von der Marquise Vendatour noch zu guter Letzt um schweres Geld sein Schweigen abkaufen läßt. — Ist das honnett oder nicht vielmehr niedrig? Wir kommen zu der zweiten Frage: ist der Charakter des Beaumarchais dramatisch? Was darunter zu verstehen sei, haben wir schon am Anfange unserer Untersuchung definirt. Freytag spricht auch über diesen Punkt (l. c. p. 234) mit vorzüglicher Schärfe, indem er darlegt, daß auf der Bühne nicht die Thaten an sich und auch nicht die schönen Reden wirken, sondern die Darstellung der Gemüthsprozesse, durch welche das Empfinden sich zum Wollen und dann weiter zur That verdichtet. Dieser Entwicklungsgang ist in dem Charakter des Brachvogel'schen Helden nur sehr unvollkommen zur Veranschaulichung gelangt. Beaumarchais redet entweder wie ein begeisterter, excentrischer Volksredner glühende Bomben, oder er handelt abnorm, unerwartet, frappirend, um durch die Seltsamkeit seines Thuns zu imponiren — der Hauptzweck seiner ganzen dramatischen Existenz — und in Staunen und Verwunderung zu versetzen. Von psychologischer Ausspinnung der in ihm entstehenden Bewegungen des Gemüths, von Seelenmalerei und logischer Motivirung weist sein ganzes Wesen herzlich wenig auf. Seine Handlungen entspringen der Nothwendigkeit des Augenblicks und der jeweiligen Situation, und werden durch den Zusammenhang der Dinge, nicht durch die aus der Erwägung der Umstände hervorgegangene freie Entschliesung zum größeren Theil bestimmt. Wir erkennen bei ihnen nicht den aus inneren Kämpfen hervorgegangenen freien Willen. — Soviel über den Haupthelden. In Betreff der übrigen Personen ist wenig zu sagen: sie verschwinden durchweg hinter der Hauptfigur und sind bloß dazu erfunden, damit Beaumarchais durch sie Veranlassung finde, sein Licht leuchten zu lassen. Absolut unbegreiflich ist es für mich gewesen, welchem Zwecke die beiden Philosophen Morell und Turgot dienen: sie kommen und gehen und man weiß nicht weshalb, woher und wohin, sie treiben sich in der Mansarde wie in einem öffentlichen Conversationshause umher, thun, als seien sie dort zu Hause und moralisiren über allerhand ergötzliche und nützliche Dinge: de rebus omnibus et de quibusdam aliis! — Außerdem muß man auch einige Ungeschicklichkeiten an der Art rügen, wie der Dichter den Lablache sich bei Hofe benehmen läßt. Daß die Gräfin, seine Gemahlin, das entehrende Billet des Beaumarchais nicht eher ihrem Gatten als ihrem Vater, dem Grafen St. Albin gezeigt haben sollte, ist schon einigermaßen unwahrscheinlich. Daß aber Lablache sich gegen die Absicht seines Schwiegervaters, des Grafen St. Albin,

welcher als Kläger für seine beleidigte Tochter bei Hofe erscheint, auch nicht im mindesten ablehnend verhält, sondern völlig theilnahmlos abwartet, bis das durch die Anklage seines Schwiegervaters heraufbeschworene Gewitter auf ihn herniederplagt, ist einfach unverständlich. Man wird vielleicht einwenden wollen, daß Lablache von der Absicht des Schwiegervaters keine Kenntniß haben dürfte. Das ist aber mehr denn unwahrscheinlich. Der Schwiegervater sollte dem Manne seiner Tochter ohne irgend einen vernünftigen Grund die Mittheilung einer Angelegenheit vorenthalten, die seine Ehre auf das Empfindlichste beleidigt — wenn wir schon das gänzlich unmotivirte Zugeständniß machen wollen, daß Lablache durch seine Gattin nichts erfahren haben sollte!? Das ist ganz unglaublich, da kein Grund zu einer solchen Annahme vorliegt. Wenn wir also annehmen müssen, wie wir schlechterdings doch nicht anders können, daß Lablache von dem ganzen Vorfalle Kenntniß gehabt, so müssen wir sein ruhig abwartendes Verhalten auf Rechnung einer ganz unverzeihlichen Dummheit schreiben, die nicht im Stande war, die unausbleiblichen Folgen eines Schrittes, wie ihn St. Albin thun will, voraus zu berechnen, die aber andererseits wiederum an Lablache um so befremdlicher oder gradezu unglaublich erscheint, weil Piron denselben früher als einen gefährlichen Intriganten der Gegenpartei geschildert hat. Wie wir diesen Punkt auch deuten mögen — eine Lücke ist hier unter allen Umständen offen geblieben, sei es aus Flüchtigkeit, sei es aus mangelnder Uebersicht über das ganze Getriebe des Dramas.

Nun aber auch die guten Seiten des Stückes. Nachdem wir genöthigt gewesen sind in so vielen Punkten an der Dichtung Ausstellungen zu machen, die sich gegen Wesentliches richteten und deshalb den Werth des Stückes erheblich schwälerten, wird man sich nicht wundern, daß wenig Gutes übrig bleibt. — Was wir als unbedingt anerkennenswerth bezeichnen müssen, ist die Wichtigkeit der Seitenhiebe, welche auf allerhand Mißstände fallen, über die man heutzutage fast allerorten rehet und schreibt. Mit vernichtender Schärfe schneidet Brachvogel in das wilde Fleisch ein, welches in Gestalt des Obscurantismus, der Nichtachtung des Verdienstes, der schleichenden Heuchelei und Sittenlosigkeit gerade der aristokratischen Stände auch in heutiger Zeit noch üppig wuchert und das Aergerniß aller Billigdenkenden in gerechtem Maße erregt. Diese moralische Entrüstung über sociale und politische Mißstände ist es, der das Publikum zujauchzt, und der auch das Stück einen großen Theil seiner Erfolge verdankt, während ein anderer der geschickten Verwendung der Bühneneffecte, sogenannter Theatercoups zuzuschreiben ist. Allerdings

geht der Feureifer des Dichters zuweilen mit seiner Zunge durch: es entschlipfen ihm dann Ausdrücke, für die man bei unsern Klassikern vergebens Belege suchen möchte. — Es bleibt noch das sehr wichtige Moment zu berücksichtigen, daß das Stück sich vorzugsweise an die Gebildeten wendet und eine gewisse Kenntniß französischer — oder specifisch Pariser Zeit- und Sittenverhältnisse während der Mitte des vorigen Jahrhunderts voraussetzt, die wohl die Wenigsten ohne Präparation mitbringen. Nur im letzteren Falle vermag man die vielen Beziehungen und Anspielungen völlig zu würdigen — und um in allen Dingen au fait zu sein, muß man das Stück vorher oder nachher noch mit historischen Hilfsmitteln ausgerüstet und mit einem Conversationslexikon oder einem guten topographischen Hilfsbuch von Paris zur Hand — studiren. Ob das ein Vorzug des Dramas ist, möchte doch sehr fraglich sein. — Warum wenden sich unsere dramatischen Dichter fort und fort an das Ausland? Warum entlehnen sie fremden Verhältnissen ihre Stoffe, während sie im eignen deutschen Vaterlande doch ebenso dankbare Vorwürfe für ihre Dichtungen finden könnten, die überdies dem deutschen Zuschauer bei weitem mehr Sympathie einflößen würden als jene fremden Stoffe, für die weder die hinreichende historische Kenntniß als allgemein vorhanden angenommen werden kann, noch das nöthige Interesse, es müßte denn sein, daß sie so meisterhafte Bearbeiter finden, wie es unsere großen dramatischen Helden waren und deren Nachkommen nicht sind.

„Brachvogel hat schwer an seinem durch den „Narziß“ erungenen Rufe zu tragen gehabt“, so lautet eine treffende Bemerkung des geistvollen Frenzel. — Er hatte ein bedeutendes Stück geschaffen und im deutschen Publikum die Erwartung noch bedeutenderer Werke geregt, die er aber in seinen späteren Dichtungen nicht bewährte. So entstand das von Enttäuschungen unzertrennliche Mißvergnügen, dem die ferneren Dichtungen zum Opfer fielen: eine Erfahrung, die sich übrigens auch in dem Schicksale vieler anderer Autoren — ich nenne Hackländer, Hugo Bürger, Gustav von Moser — bestätigt findet und durch die nämlichen Ursachen erklärt wird wie bei Brachvogel. Ist es doch ein besonderes Merkzeichen unserer neueren Dramendichtung, daß sie auf dem Sand einer lückenhaften, meist durch Autodidaxis erworbenen und daher oft unverbauten theoretischen Spezialbildung gebaut ist. Unsere Dichter denken eben wie so viele Schauspieler: mögen doch die Gelehrten für die Rathgeber ihre Systeme und Lehrsätze ausklügeln. Das wahre Genie geht seine eigenen Wege und findet auch ohne die Gesetzesparagraphen der Poetik das Rechte! Ja wohl, das wahre Genie! Aber wo steckt denn dieses? Und

haben denn nicht auch die wahren Genies auf ihren einsamen Bahnen manchen wunderlichen Purzelbaum geschossen? Ueberdies ist es unrichtig, daß unsere besten Dichter sich nicht um die Schönheitsgesetze der Dichtkunst gekümmert haben. Die meisten waren nicht nur gründliche Kenner der fremden Literaturen, sondern sie hatten auch eine strenge formalistische Schul- und Universitätsbildung aufzuweisen und sich mit Eifer dem Studium der Aesthetik hingegeben. Schiller, Goethe, Lessing, die Romantiker, die hervorragenden Mitglieder des jungen Deutschland, sie alle hatten eingehend sich mit der Mechanik des dichterischen Kunstwerks befaßt und wußten sehr genau, worauf sich die Schönheitswirkungen gründeten. Nur die sogenannten Kraftdramatiker wie Hebbel, pflegten mit souveräner Geringschätzung auf die Schulmeister herabzusehen, weil sie den erziehenden Einfluß der gelehrten Bildung nicht kennen gelernt hatten, mochten sie auch später von irgend einer Facultät den Doctortitel empfangen haben.

Brachvogel hat später freilich sich bemüht, die Mängel seiner gelehrten Bildung zu ergänzen. Er hat namentlich auch die Poetik studirt und sich über die Erfordernisse des dichterischen Schaffens klar zu werden gesucht. Allein wenn man seine „theatralischen Studien“, die manches Gute enthalten, liest, merkt man fortwährend, daß er nicht immer mit vollem Verständniß die Lehren der Poetik begriffen hat. „So sehen wir ein Talent von bedeutendem dramatischen Instinct durch den Mangel an geläutertem Geschmack und classischer Bildung an durchgreifender nationaler Geltung verhindert, was um so mehr zu bedauern ist, je mehr der frische, feste Wurf, der den echten Dramatiker macht, gegenüber vielen zusammengeknistelten, auf gelenkten Jambenfüßen laufenden Producten der akademischen Muse in Brachvogel's Schöpfungen unverkennbar ist“. Mit diesem treffenden Aperçu charakterisirt auch Gottschall den bedauerlichen Bildungsmangel des Dichters.

Aber wie dem auch sein möge — Brachvogel hätte auf den modernen Bühnen wohl ein freundlicheres Loos verdient, als ihm zu Theil geworden ist. Talente von so früstiger dramatischer Imaginationsgabe und so scharfsinnigem Verstande sind zu allen Zeiten selten gewesen, und wenn man keinen Schiller und Goethe mehr findet, so soll man doch deswegen nicht die Epigonen mißachten, die beim Erstlimmen des Parnass auf halber Höhe Halt zu machen genöthigt gewesen sind. Vergleicht man die Werke unserer neueren Tagesgrößen mit denen Brachvogel's, so zeigen nur die Wilbrandt'schen Dichtungen den Stempel eines formell und ideell geschulten und gereiften Talentcs, das Brachvogel auch im Sceni-



sehen und in der Erfindung ebenbürtig, im Uebrigen ihm aber überlegen ist. Die deutschen Bühnenlenker, welche die Werke einer Henle, Ernest und des ganz heruntergekommenen Rosen mit Aufmerksamkeit würdigen und aufführen, sollten auch des immerhin verdienten Brachvogel sich erinnern und ihrer Pflicht zur pietätvollen Pflege seines Andenkens genügen, indem sie auch seine weniger bekannten Dramen einstudiren.

Brachvogel hat, nachdem ihn der Erfolg seines Marzif in eine verhältnißmäßig sorgenfreie Lage versetzt hatte, dem Wandertriebe und der Neigung zur Veränderung, die auch sein geistiges Leben beherrschte, nicht widerstehen können. Eine mächtige Reiselust führte ihn in die verschiedensten Theile Deutschlands und auf diesen Kreuzz- und Querczügen schuf er eine Reihe von epischen Dichtungen. Stuttgart, Eisenach, Weisensfeld, Görlitz und Berlin dienten ihm abwechselnd als Aufenthalt. Aber wie unstet auch sein Leben sein mochte, nie hat sein rastlos arbeitender Geist gesehrt. Fortwährend beschäftigten ihn neue Dichtungen, beständig trieb ihn sein innerer Drang zur Production, die sich seit dem Jahre 1869 fast nur noch auf dem Gebiete der Romandichtung bewegte. Von seinen hervorragendsten Romanen, deren Würdigung uns hier nicht beschäftigen kann, seien die nachfolgenden erwähnt: „Friedemann Bach“ (1857), „Der Tröbder“ (1862), „Benoni“ (1862), „Ein neuer Falstaff“ (1863), „Schubert und seine Zeitgenossen“ (1864), „Beaumarchais“ (1865), „Hamlet“ (1867), „Der blaue Cavalier“ (1868), „Der deutsche Michael“ (1868), „William Hogarth“ (1868), „Ludwig XIV.“ (1869), „Die Grafen Barfuß“ (1869), „Der fliegende Holländer“ (1871), „Glencartry“ (1871), „Der Fels von Erz“ (1872), „Das Räthsel von Hiltburghausen“ (1873), „Leopold von Wedel“ (1874), „Des großen Friedrich Adjutant“ (1874), „Des Mißtrauens Opfer“ (1876), „Der Schlüssel“ (1875). — Seine epischen und lyrischen Dichtungen nehmen nicht weniger denn einundachtzig Octavbände ein, rechnet man hierzu noch zwei Bände einer leider unvollendet gebliebenen Geschichte des Berliner Hoftheaters und eine vier Bände umfassende Sammlung zeitgenössischer Biographien, die unter dem Titel „die Männer der neuen deutschen Zeit“ erschienen, so muß man über die riesige Arbeitskraft und die Unererschöpflichkeit von Brachvogel's Productivität erstaunen, zumal wenn man erwägt, daß der Dichter zu seinen historischen Romanen eifrige Vorstudien zu machen pflegte, die mitunter sehr umfassend wurden. — Zwischen diesen epischen Dichtungen hindurch hat er zehn Dramen geschaffen, Lieder und Novellen verfaßt und zuletzt auch noch für seine Theatergeschichte

mühsame archivalische Vorarbeiten bewältigt und dabei blieb sein Geist frisch, elastisch und immer zu neuen Werken angeregt. Wenn nichts anderes so Charakterisirt schon dieser rein äußerliche Umstand, diese seltene Lebendigkeit und Ausdauer seiner dichterischen Kraft die außergewöhnliche Intensität seines Talentes, das selbst von dem schmerzlich empfundenen Verluste einer geliebten Gattin im Jahre 1870 und von einem langwierigen, unglücklich endenden Prozesse gegen den Buchhändler Costenoble in Jena nicht gehemmt wurde, wie sehr der Dichter auch bei solchen Schlägen persönlich leiden mochte. Ueber die letzte Zeit seines Lebens sei es gestattet, die Schilderung Karl Frenzel's hier wiederzugeben. „Trost suchte und fand er in der Erziehung seiner Tochter, in der Freundschaft und Vereinsthätigkeit — er war ein eifriges Mitglied des Freimaurerbundes — und in unablässiger Arbeit. So unerschöpflich wie seine Phantasie, so unzerbrechlich erschien seine Feder; es war etwas Stählernes in ihm. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er in Berlin, öfters besuchte er während des Sommers Freienwalde, sich in der lieblichen erfrischenden Waldumgebung des freundlichen Städtchens, im Verkehr mit seinen Freunden zu erholen: ein Mann, von Statur eher klein als groß zu nennen, mit einem eigenthümlichen Gesicht, das einen gewissen grotesken Zug hatte, von beweglichstem Mienenspiel, ein Redner, der gern und gut sprach, weichen Herzens, mehr in seinen Phantasien als in der Wirklichkeit lebend, das Auge zuweilen genialisch aufblitzend. Mitten unter Arbeiten und Entwürfen ist er gestorben. Im Herbst des Jahres 1878 begann er einen neuen Roman „Der Sklave“ und war mit den ersten Kapiteln beschäftigt, als er das Unglück hatte, bei einem Ausgang einen Knöchelbruch zu erleiden. Dennoch fuhr er, nach den ersten Schmerzentagen, in der gewohnten, ihm lieben Arbeit fort. Dienstag den 27. November hatte er, wie mir einer seiner vertrautesten Freunde, Carl Gerold, mittheilt, das fünfte Kapitel seiner Erzählung beendet und wollte es voller Befriedigung am Abend seiner Tochter vorlesen. Da aber die Zeit schon zu weit vorgerückt war, verschob er die Lektüre bis zum nächsten Tage. Er sollte nicht dazu kommen; schmerzlos nahm ihn in der ersten Nachstunde ein plötzlicher Herzschlag aus diesem Leben hinweg. Weit draußen im Norden der Stadt, auf dem Friedhof der Domgemeinde, ist ihm das Grab bereitet worden: er hatte das Alter von vierundfünfzig Jahren und sieben Monaten erreicht und war mit noch ungebrochener Kraft, den Kopf voll Gedanken, die Phantasie voll Gestalten, geschieden.“

## Victorien Sardou.

Die guten Freunde. — Dora. — Fernande.

Sardou, einer der gewandtesten und fruchtbarsten Dramatiker des modernen Frankreich, der mit Feuillet, Augier und dem jüngeren Dumas den Ruhm theilt, einer der Hauptbegründer der sogenannten realistischen Sittendichtung zu sein, ist auch in Deutschland seit länger denn einem Decennium eingebürgert und hat hier nicht geringere Erfolge erzielt, als in seinem Vaterlande. Sein ungemein spannendes Drama „Fernande“ erlebte in den Jahren 1871/72 im Berliner Residenz-Theater nicht weniger als hundertundfünfzig Aufführungen; seine „Dora“, „Andrea“, „Flattersucht“, „Familie Benoiton“, „Alten Junggesellen“, „Serafine“, „Der letzte Brief“, „Ferréol“ sind allesammt übersetzt und auf zahlreichen deutschen Bühnen, namentlich in Wien und in Berlin, mit zum Theil bedeutendem, wenn auch nicht so phänomenalem Erfolge wie „Fernande“ aufgeführt worden. Wie groß auch das Raffinement und die Pffiffigkeit sein mag, mit der Sardou durch scharfsinnige Benutzung äußerlicher Umstände seine scenischen Effecte vorzubereiten und zuzuspitzen weiß, wie aufregend er auf die Nerven, die er mit fast grausamer Lust anzuspannen versteht, durch sensationelle Motive wirkt; wie krankhaft und wurmstichig auch die Charaktere seiner Frauengestalten uns oft erscheinen mögen: Eines kann ihm selbst die unerbittlichste Kritik nicht beistreiten, nämlich, daß er stets fein und mit Sorgfalt seine Handlung zu verweben, daß er nicht nur dramatisch wirksame, sondern auch ungemein interessante Vorgänge darzustellen weiß und daher niemals langweilt. Deutsches Gemüth, stille Heiterkeit der Seele, Vertiefung der Charaktere, sanfte

Nahrung, gutmüthige Harmlosigkeit der Laune darf man in seinen Stücken freilich nicht suchen. Diese Eigenschaften germanischer Nationalität besitzt das neuere französische Sittendrama überhaupt nicht, am wenigsten das Sardou's, dafür aber bietet es dem Verstande um so reichere Nahrung, und wer immer Appetit fühlt auf eine mit allen Feinessen und allen erdenklichen Pikanterien angerichtete Schüssel, die mehr den Gaumen kitzelt und die Magenwände anreizt als sättigt, der wird bei Sardou die ausgesuchtesten Vederbissen dieser Art finden.

„Die guten Freunde“ (nos intimes) gehören zu dem Besten, was Sardou geschaffen hat. Seitdem er sich mehr der Sittenschilderung, d. h. der Behandlung von allerlei verwickelten Problemen aus dem Leben der modernen Pariser Gesellschaft gewidmet und mit Skapell und Sonde die das ungesunde Blut der Gesellschaft bergenden Adern bloßzulegen, zu heilen aber vergebens sich beleiht hat, liegt seine komische Maske in einer dunkeln Ecke seines Arbeitszimmers. Wir sehen ihn nur noch als Chirurgen thätig. — Aus jener früheren Periode stammen seine „Guten Freunde“, die er im Jahre 1861 schrieb. Der Titel ist ironisch gemeint, wie in Venediz „Zärtlichen Verwandten“, und enthält eigentlich schon Alles, was zur ungefähren Orientirung über das Sujet zu wissen nöthig ist. Es werden jene tactlosen, zudringlichen und hämischen Parasiten geschildert, die mit rücksichtslosestem Egoismus den vom Glücke begünstigteren Freund zu schröpfen wissen, bei ihm auf der Bärenhaut liegen, und die, während sie sich an seiner Tafel gütlich thun, ihn hinterwärts beklatschen, Unfrieden säen und ihm allerlei Verdruß bereiten; jene ekelen Schweißfliegen, die, nachdem sie sich an fremder Speise gesättigt, überall lästig werden und mit ihren unsauberen Gliedmaßen alles um sich her betragen. Die falschen Freunde sind schon oft in Dramen dargestellt worden; deutsche wie ausländische Dichter haben sie uns im Gefolge nobler Lebemänner, an der Tafelrunde der Clubs und im Boudoir der unverstandnen Frau vorgeführt. Diese besondere Sorte aber der mit plumper Cordialität und zudringlicher Unverschämtheit auftretenden gleißnerischen Neidhammel ist schwerlich schon irgendwo anderwärts mit der gleichen scharfen und lebenswahren Charakteristik geschildert worden, die Sardou dem wirklichen Gesellschaftsleben mit kundigem Auge abgesehen hat.

Man kann es als einen Fehler in der architektonischen Proportion seines Stückes tadeln, daß die Verwicklung und Krise nicht auch einen jener „guten Freunde“ zum Hauptacteur hat, sondern von einer Person herbeigeführt wird, die zwar auch als falscher Freund auftritt, aber als einer von einer viel gefährlicheren Gattung wie die anderen,

nämlich als der Freund der Frau. Es hieße jedoch pedantische Rhetismus-Artisterei üben, wenn man behaupten wollte, daß dieser Umstand das feinere Kunstgefühl für Formenschönheit irgendwie störte und den Werth des Stückes schmälerte, denn die Feinheit der Intrigue, die wirklich blendende und elegante Lösung der Verwirrung, die sinnreiche Erfindung der dazu dienenden Mittel, die Folgerichtigkeit der Entwicklung der Handlung gewähren so hohen Genuß, daß man immer nur von Neuem bewundert und entzückt ist von der Virtuosität dieser geistigen Balancirkunststücke, die uns der Dichter in reicher Fülle schauen läßt. Man muß bei den Producten französischer Autoren immer von Neuem die alte Erfahrung machen, daß sie in allen Künsten, welche die Feinheit, Rundung und das Ebenmaß der Gliederung, den technischen Aufbau und die scenischen Neußerlichkeiten angehen, die ersten Meister der ganzen Welt sind. Sie haben einen förmlichen Instinct für die Erfindung passender und dramatisch wirksamer Motive und außerdem ein so ausgesprochenes Gefühl für die richtige Eintheilung der Handlung in einzelne Acte, für die allmähliche Steigerung derselben und die Erzeugung der Spannung an den dramatisch bedeutungsvollen Stellen, daß man nur sagen kann, diese Gabe der richtigen dramatischen Auffassung, dieses feine Verständniß für die Architectonik des Dramas liegt im französischen Nationalcharakter, der überhaupt für das äußerlich Wirkfame und Blendende, für die „Mache“, ein angeborenes Talent besitzt. Wie quälen sich unsere besten Dramatiker mit der Erlernung der Regeln für den Scenen- und Actbau an Beispielen und theoretischen Systemen oft vergebens ab! Wie viel schwer gelehrte und mit tiefen Gedanken durchwebte Werke über die Architectonik und innere Structur des Dramas sind geschrieben worden und wie förderlich sind dieselben dem theoretischen Studium! Aber wie wenig haben unsere Dramatiker daraus für die Praxis profitirt! — Freilich muß man vielen unserer Dichter den schweren Vorwurf machen, daß sie es nicht der Mühe für werth hielten, dieselben zu studiren, oder aber wenn sie es thaten, daß sie nicht die nöthigen Kenntnisse besaßen haben, sich das volle Verständniß der gegebenen Lehren zu erringen. — Die Franzosen, die diese Führer und Wegweiser nicht haben, finden trotzdem die richtigen Pfade. Das ist der Unterschied zwischen dem Talent des Deutschen und dem des Franzosen für die Bühne.

Weit wichtiger als jener mehr formelle Punkt ist die Untersuchung über den moralischen Hintergrund, den Sardou für seinen weiblichen Hauptcharakter gewählt hat. Die Frau, die er uns darstellt, die Gattin des von seinen „guten Freunden“ gemißbrauchten

Mannes, gehört in die große Klasse der *femmes incomprises* des französischen Dramas, vermittelt deren die Dichter der Ehebruchstücke beim Publikum für milde Umstände zu plaidiren pflegen. Wir Deutschen haben für diese Gattung weiblicher Charaktere gar wenig Verständniß, geschweige denn Sympathie, weil unsere Begriffe von den Pflichten der Frau und ihrer Stellung im bürgerlichen Leben von denen der Franzosen himmelweit verschieden sind. Dieser Unterschied ist nachgerade so oft schon erörtert worden, daß man die Begründung desselben wohl als bekannt voraussetzen darf. Aber gerade weil er vorhanden ist und sich auch in der Dramendichtung so äußerst scharf geltend macht, daß wir ihn nicht zu ignoriren vermögen, fühlen wir den französischen Frauen gegenüber in der Regel ein unbefriedigtes Befremden. Wir vermögen uns mit ihnen nicht zu identificiren, wenn der Dichter ihre Sache vorträgt, sie sind uns interessant, aber es fröstelt uns bei dem Gedanken, daß sie Typen ganzer Gruppen in der Gesellschaft seien. Frau Caussade ist freilich noch eine von den besseren. Aber wie müssen dann erst die schlimmen beschaffen sein! — Sie hat aus Nützlichkeitsrücksichten den um 20 Jahre älteren Wittwer und Vater einer erwachsenen Tochter geheirathet, ohne lange vorher zu überlegen. Caussade, von Algier mit reichem Gewinne nach der Heimath zurückkehrend, macht in Marseille Station und lernt dort ein Mädchen aus guter Familie kennen, das er liebt und zu ehelichen sich entschließt. Die junge Dame, deren Eltern durch große Verluste um ihren Wohlstand gekommen sind, willigt ein und wird die Gattin eines Mannes, der sie zwar aufrichtig liebt, aber mit ihr sehr wenig Ateengemeinschaft hat; während er ein hausbackener gutmüthiger Philister ist, besitzt die junge Frau durch Erziehung und Geistesanlagen die begründetsten Ansprüche auf eine Rolle in der Gesellschaft und da diese Ansprüche nicht befriedigt werden, grübelt sie sich allmählich in einen resignirten, dumpf brütenden Pessimismus hinein, der nichts weiter als das Gefühl der Unbefriedigung über ein reizloses Dasein vorstellt und mit mißlauniger Blasirtheit ziemlich identisch ist. „Glückliches Geschöpf!“ — sagt sie in einer melancholischen Anwandlung zu ihrer Stieftochter, „mit achtzehn Jahren ist man genügsam und lebt von Träumen! Ich war auch so und reiste täglich in's Land der Chimären, bis — ich ankam. Nach der Ankunft beschäftigt man sich nur noch mit dem Reisegepäck.“ Das klingt sehr geistreich und sehr philosophisch, ist aber nicht wahr, denn es giebt auch noch mancherlei andere Gegenstände des Interesses für eine pikante Frau, z. B. einen Hausfreund. Ein galanter Franzose wie Sardou weiß für einen solchen schon zu sorgen. Frau Caussade

hat er ihn in der Person des Herrn Maurice Duval, eines Mündels und Pflege Sohnes des Herrn Caussade, gestellt, der das glückliche Unglück hatte, bei einem Besuche auf dem Landsitze Caussade's zu erkranken und dabei an die schöne Krankenpflegerin, Frau Caussade, sein Herz zu verlieren. Duval macht sich kein Gewissen daraus, der Frau seines Wohlthäters und väterlichen Freundes Falschricke zu legen und gelangt durch seine Energie und Dreistigkeit schließlich soweit, dieselbe zu überraschen und ihr seine Liebe zu erklären. Sie wehrt diesen Angriff zwar durch eine List ab, gesteht aber später doch ein, daß sie die Strafe nicht ganz unverdient empfangen habe, da sie sich, halb unbewußt, auf einem falschen Pfade befunden, indem sie dem „Freunde“ Avancen gemacht habe. Durch eine Menge seiner Züge bewirkt der Dichter, daß der von den „guten Freunden“ in dem Gatten erregte Argwohn gegen die Frau sich als unbegründet erweist, und die lieben Freunde nach diesem Mißerfolge einen nichts weniger denn rühmlichen Rückzug antreten müssen, während der gewissenlose Verführer eine ebenso empfindliche als verdiente Strafe erleidet. — Somit wäre Alles in Ordnung, wenn nicht eine gewisse Verstimmung zurückbliebe, welche aus dem Gefühle entspringt, daß die Frau, deren Ehre der Dichter rettet, dieses Ritterdienstes nicht so würdig erscheint, daß man sich darüber einer völlig ungetrübten Freude hingeben könnte. Frau Caussade zeigt, daß sie alle Anlagen zur Treulosigkeit hat, ja sie ist sogar im Gedanken bereits schuldig und wir können überzeugt sein, daß sie bei stärkerer Verlockung und unter günstigeren Umständen sicherlich nicht zum zweiten Male Siegerin bleiben wird. Es fehlt nur an einer kräftigeren Versuchung und an besserer Gelegenheit. Man gebe ihr Beides und man wird sehen, wie leicht ihre Tugend strauchelt! Diese laxen Moral des Weibes ist es, an der wir Deutschen ein Vergerniß nehmen. Wir verlangen, daß die Frau, die wir die Versuchung bestehen sehen, uns durch ihren Charakter und ihre Grundsätze die Bürgschaft ihrer Festigkeit und des ihr gespendeten Vertrauens biete. Eine Frau, die aus Furcht vor dem Manne und dem Scandale Widerstand leistet, ist uns wenig achtungswerth, ebensowenig wie Eine, die sich hart an der Grenze des Verbotenen hält, innerlich aber schon darüber hinaus ist. Frauen dieser zweifelhaften Art werden mit Vorliebe von den französischen Dramatikern gezeichnet, und zu ihnen gehört auch Madame Caussade. Man kann ihnen nichts vorwerfen, aber man hat nach ihrem ganzen Wesen die bestimmte Empfindung des Mißtrauens gegen sie, das selbst dann noch zurückbleibt, wenn der Dichter ihrer Tugend am Schlusse die Palme gereicht hat. Diese Art der Behandlung des Weibes in der französischen Romödie

ist es, welche uns Deutsche so oft verlegt, weil wir andere, höhere Begriffe von der Frauenwürde haben und diese auch auf der Bühne wiederzufinden wünschen. Es spricht sich eine gewisse Frivolität in der Manier der Franzosen aus, die Frauen zuerst des Fehltrittes fähig zu schildern, um sie am Schlusse als Tugendspiegel zu glorificiren.

Will man diese Erwägungen nicht gelten lassen, so wird man, einige kleine Unwahrscheinlichkeiten abgerechnet, an dem Stücke nichts auszusetzen haben. Zu den letzteren gehört der merkwürdige Calcul, den Dr. Tholasan aufstellt, indem er zu verhindern sucht, daß der Versucher zum Ziele komme. „Wenn es gelänge, diesen von einer Liebeserklärung abzuhalten, würde die Gefahr der Verlockung von Madame Caussade fern bleiben, während im entgegengesetzten Falle Alles verloren wäre“ — so denkt er. Man muß also eine List ersinnen, die jenes bewirkt, meint er. Zu diesem Ende redet er Madame Caussade ein, Herr Duval sei noch so leidend, daß jede Aufregung ihn tödten könne. Sein Herz sei so krank, daß z. B. eine Leidenschaft, wie die Liebe, ihm verderblich werden müsse: „Madame, wenn ich mir denke, daß er sich zu einer Liebeserklärung hinreißen ließe, da überläuft mich eine Gänsehaut. Eine brüste Bewegung des Knies, um sich niederzuwerfen, eine zu lebhafte Bewegung des Armes (um eine Dame zu umfassen) und dabei die Worte: „ich liebe Sie“, ausgesprochen mit Feuer und Leidenschaft, mein Gott, dann steht er nicht wieder auf.“ Obwohl Frau Caussade diese Diagnose anfangs für eine Uebertreibung hält, weiß der Doctor sie doch dermaßen zu überzeugen, daß sie später daran glaubt. Daß aber der Doctor selber auf dies ziemlich gesuchte Mittel seine Hoffnung setzt, dürfte dem Zuschauer schwerlich einleuchten, denn welcher verständige Mensch baut wohl auf eine so windige, so leicht zu durchschauende Lüge eine so wichtige Action? Nebenbei bemerkt, ist das Zeugniß, das Tholasan der Frau ausstellt, indem er fürchtet, sie könne bereits durch das offene Liebesgeständniß zu Fall kommen, ein recht deutliches Mißtrauensvotum für die Tugend dieser Frau, auf das sich der Argwohn des Zuschauers mit Fug und Recht berufen darf. Der komische Effect, welchen der Dichter auf diese List gegründet hat, kann freilich so sehr mit der Unwahrscheinlichkeit derselben versöhnen, daß man sie hinnimmt, wenn auch mit ironischem Lächeln.

Im Uebrigen zeugt das Stück von einer wahrhaft erstaunlichen Findigkeit in der Wahl der Mittel zur Erzeugung der Verwirrungen, in der Verwebung der Intrigue und in der kunstvollen glatten und glaubhaften Auflösung aller brohenden Schwierigkeiten. Man wird



nicht einen Moment milde, sondern folgt mit beständig steigendem Interesse der Handlung, die uns oft auf dem Punkte angelangt zu sein scheint, wo es gar keinen Ausweg mehr giebt, um das drohende Verhängniß einer ernststen Katastrophe fern zu halten. Und doch wird dies scheinbar unmögliche Problem vom Autor in einer so natürlichen Weise und mit so spielender Anmuth gelöst, daß man beständig ein begeistertes „Bravo!“ dazwischen zu rufen sich versucht fühlt. Der Deutsche nennt das wohl mitunter etwas geringschätzig „Mache“. Ja, hätten wir nur die Fähigkeit zu dieser Mache! Unsere Theater ständen dann nicht so leer und verödet da! Philistisches Moralisiren genügt nicht, um ein denkendes Publicum zu fesseln, denn dies will auch geistig angeregt, gefikelt und durch überraschende Vorgänge, die aus dem Mechanismus des Ganzen naturgemäß resultiren, unterhalten sein, und das können die Deutschen von den Franzosen am besten lernen.

### Dora.

Sardou's Ruhm datirt in Frankreich seit dem Jahre 1861 und ist durch sein sinnreiches Lustspiel „Les pattes de mouche“, das man mit „Der letzte Brief“ übersetzt hat, begründet worden. Seine Erfolge sind beispiellos und haben sich nicht nur in dem Jubel gezeigt, mit dem man seine Stücke hinzunehmen pflegt, sondern sich auch zu einem enormen Vermögen verdichtet. — Sardou ist am 7. September 1831 geboren und mußte sich, nachdem er seine Schulstudien beendet hatte, äußerst mühselig durch Unterrichtertheilen und schriftstellerische Thätigkeit die Mittel verdienen, deren er zur Betreibung seiner Universitätsstudien und zu seinem Unterhalte bedurfte, denn alle sonstigen Hilfsquellen waren ihm versagt. — Sein erstes Stück, eine Posse, die er im Jahre 1854 an einem unbedeutenden Pariser Theater aufführen ließ, hieß „Die Studentenkneipe“ und fiel gründlich durch. Seitdem hatte man von dem jungen Dichter nicht gehört. Eine Heirath mit einer Schauspielerin, welche ihn während einer Krankheit gepflegt haben soll, brachte ihn in nähere Berührung mit der Bühne, deren Mechanismus und Erfordernisse er nunmehr genauer kennen und denen er sich accommodiren lernte. Dieser Umstand ist für seine fernere dichterische Entwicklung von entscheidender Bedeutung gewesen. Seine Stücke, die er zunächst für das Théâtre Déjazet schrieb, zeichneten sich von jetzt an durch ihren künnengemäßen Zuschnitt

und den Reichthum an spannenden Vorgängen aus und was ihnen an Tiefe der Charakterschilderung abgeht, ersetzen sie durch die Mannigfaltigkeit der Handlung und die Folgerichtigkeit der Scenenentwicklung. Bis zum Jahre 1870 war Sardou in Deutschland noch wenig bekannt. Seit der Aufführung seiner „Fernande“ zählt man ihn auch in unserm Vaterlande zu den dramatischen Größen, denen auf unsern Bühnen das Ehrenbürgerrecht erteilt worden ist.

„Dora“ entstand im Jahre 1877 und machte in Paris nicht nur wegen des spannenden Interesses, das dieser neuen Schöpfung in hohem Grade eigen war, Sensation, sondern es reizte auch durch seine gegen Deutschland gerichtete Tendenz, indem es die vermeintlich von den Deutschen in Frankreich betriebene Spionage, die selbst in den Köpfen vorurtheilsfreierer Franzosen beständig herumspukt, zu geißeln bestimmt war.

Die Analyse der Fabel ist nicht ganz leicht, da die Fäden der Handlung mit gewohnter Kunstfertigkeit durch einander geschlungen worden sind. Zwei Spanierinnen, die Marquise von Rio-Zares und ihre in frischester Jugendblüthe stehende Tochter Dora tauchen plötzlich in Nizza auf, dem Sammelplatze der vornehmen Müßiggänger, abenteuernder Existenzen und galanter Schönen, und da die Reize des Mädchens nicht weniger als die berückende Liebenswürdigkeit und Unschuld ihres Wesens alsbald die gesammte jeunesse dorée in Banden geschlagen haben, so ist es kein Wunder, daß dem unwiderstehlichen Kinde Elegants aller Nationen zu Füßen liegen — freilich ohne den Gedanken an das Standesamt. Nur einer aus dem bunten Kranze von Anbetern, der Gesandtschaftsattaché André von Maurillac, der schon früher die Marquise kennen gelernt hat und von der moralischen Makellosigkeit der beiden Damen überzeugt ist, meint es ernster, weil er für Dora eine tiefe und aufrichtige Neigung hegt, die nicht unerwiedert bleibt. — Zu den Besuchern der Salons der Marquise gehören auch der Baron van der Kraft und die Gräfin Ziska, zwei Personen von zweifelhafter Qualität und noch zweifelhafterem Metier; Ersterer ein diplomatischer Agent verdächtigster Art, der geheime Spionage für fremde Regierungen treibt, Letztere eine Courtisane und Abenteuererin, die nebenbei im Solde Kraft's steht und als seine Zuträgerin die Gesellschaft auszuhorchen und zu beobachten hat. — Kraft weiß die finanzielle Bedrängniß der Marquise schlaue zu benutzen, indem er sie gegen ein festes Jahresgehalt mit Berichterstattung in ähnlicher Weise, wie sie die Gräfin Ziska ihm liefert, betraut, ohne ihr jedoch die eigentlichen Zwecke derselben zu entdecken. — Nach Beendigung der Saison begiebt sich die Marquise mit

ihrer Tochter nach Paris, wohin die übrigen Mitglieder ihres Cirkels durch ihre Amtsgeschäfte schon vor ihr abgerufen sind, und alsbald bildet sie auch dort mit ihrer Tochter den Anziehungspunkt der noblen Welt, unter der sich in erster Reihe der Nizzaer Bekanntenkreis wiederfindet. Mittlerweile hat die durch die Trennung nur noch gesteigerte Liebe Maurillac's für Dora in ihm den Entschluß gereift, die Geliebte zum Altar zu führen, was denn auch, da keinerlei Hindernisse entgegentreten, alsbald glücklich zur Ausführung gelangt. — Eilige diplomatische Geschäfte an einem fremden Hofe, bei denen es sich vorzugsweise um die Ueberreichung einer wichtigen Note handelt, nöthigen jedoch Maurillac sogleich nach Vollzug der Trauung zur Abreise. Während die Marquise die letzten Vorkehrungen zu derselben trifft, kommt die Gräfin Ziska mit Kraft in Maurillac's Wohnung, um dem jungen Paare die letzten Scheidegrüße zu übermitteln. Sie finden die Zimmer leer und verweilen daher, um die Ankunft des Paares aus der Kirche abzuwarten, unbemerkt in der Wohnung Maurillac's. — Im Laufe des Gesprächs, in welchem die Gräfin dem Agenten ihren glühenden Haß gegen Dora und Maurillac offenbart, weil auch sie Maurillac geliebt hat und nun ihre Hoffnung auf Rettung durch den Mann ihrer Liebe aus dem Pfuhe des Lasters getäuscht sieht, theilt ihr Kraft mit, daß sich in dem Schreibtische Maurillac's das wichtige Actenstück befinde, dessen Ueberreichung die Mission Maurillac's bildet und dessen Erlangung Kraft's Regierung mit bedeutenden Opfern zu erkaufen bereit sein würde, da viel für sie davon abhängt. Durch versführerische Versprechungen gelingt es ihm, die Gräfin für sich zu gewinnen: sie faßt den Entschluß, das Papier zu entwenden. Gleich darauf entfernt sich Kraft, und Dora nebst deren Mutter treten ein. Die Gräfin macht Dora Vorwürfe, daß sie den treuen Freund des Hauses, den Baron Kraft bei ihrer Trauung nicht einmal zur Zeugenschaft eingeladen habe, und bestimmt sie, an ihn ein Abschiedsbillet zu richten, in welchem Dora ihre Entschuldigung anbringt. Letztere läßt in der Hast den Brief ungefalt mit dem adressirten Couvert auf dem Tische liegen, und entfernt sich in das Nebenzimmer, um ihre Reisetoylette zu ordnen. Während dessen erfinnt die Gräfin eine List, um auch die Mutter aus dem Zimmer zu entfernen, und als ihr dieses gelungen, nimmt sie den Moment wahr, um sich aus dem an dem Handkoffer hängen gelassenen Schlüsselbunde den Schlüssel zum Secretär herauszusuchen, schnell den letzteren zu eröffnen und das Blatt, das oben aufliegt, zu rauben. Mittlerweile ist die Marquise wieder zurückgekommen und während

letztere noch mit dem Arrangiren des Handgepäcks beschäftigt ist, schiebt die Gräfin unbemerkt das Schriftstück in das an Kraft adressirte Couvert, fügt Dora's Brief hinzu, klebt den Umschlag zu und veranlaßt die Marquise durch einen Diener sofort den Brief bestellen zu lassen. Der Plan ist gelungen. Sie hat nicht nur ihre Habsucht, sondern auch ihren Rachedurst befriedigt. Denn nunmehr muß der Verdacht des Diebstahls auf Dora fallen, wenn man die Schliche entdecken sollte, und Maurillac's Glück ist dann mit einem Schlage zertrümmert. — Wie das teuflische Weib calculirt hat, so trifft Alles ein. Maurillac entdeckt den Diebstahl und durch ein äußerst scharfsinnig vom Dichter erdichtetes Zusammentreffen von Verdachtsmomenten wird der Argwohn auf Dora gelenkt. Noch immer sträubt sich die Liebe Maurillac's gegen den Glauben an eine so entsetzliche That, als es ihm gelingt, den Baron v. Kraft als den Empfänger eines von Dora an ihn gesandten Briefes zu ermitteln und diesen, da derselbe von dem verhängnißvollen Inhalte keine Ahnung hat, zur Rückgabe desselben zu nöthigen. — Man erkennt Dora's Hand, der Inhalt des beigefügten Billets, der unglücklicherweise zweideutig klingt, scheint das Verbrechen mit unleugbarer Klarheit zu erhärten; kein Zweifel, das Furchtbare ist wahr! Der unglückliche Gatte entdeckt in seiner Gemahlin eine gemeine Diebin. Was jetzt folgt, mag übergangen werden. Furchterliche Scenen voll blinder Verzweiflung und leidenschaftliche Ausbrüche des Jammers jagen einander wie die vom Sturme gepeitschten Meereswogen. Dora, zu stolz sich gegen einen so entehrenden Verdacht zu vertheidigen, steigert die Aufregung Maurillac's bis zum Wahnsinn. Mit dem entsetzlichen Entschlusse, sich den Tod zu geben, stürzt er, ohne den Unschuldsbetheuerungen Dora's Gehör zu geben, von dannen, die Unglückliche ihrem Jammer überlassend. — Die Besinnung gewinnt indeffen später doch bei ihm die Oberhand und er flüchtet zu seinem Freunde Favrolle, einem scharfsinnigen Pariser Advocaten, der um sein Geschick weiß, aber dennoch an die Unschuld Dora's glaubt. Durch einen Zufall gelingt es diesem, die Diebin, die am Morgen nach der That zu ihm kommt, zu entdecken. Ein penetrantes Parfüm, das der Brief von der Gräfin sofort angezogen hat, als er durch ihre Hand ging, verräth sie. Favrolle bringt sie nun durch eine kühne und kluge List zum Geständniß und rettet damit Dora's Ehre und das Glück des jungen Paares. Die Gräfin aber räumt zerknirscht das Feld, nachdem sie Dora's Verzeihung erhalten. Von dem moralischen Urheber des Verbrechens, dem Baron Kraft, ist nicht weiter die Rede. — Dies in den Hauptzügen die Handlung. Wie

von einer centnerschweren Last befreit, athmet man nach dem Fallen des Vorhanges auf und unwillkürlich überkommt Einen ein Gefühl moralischer Abspannung, wie wenn man in der Begleitung eines Criminalcommissars eine polizeiliche Razzia nach vornehmen Spitzbuben und Abenteurern mitgemacht hätte. Dieses criminelle Interesse ist in der That während der ganzen Action so stark dominirend, daß andere Rücksichten im Zuschauer eigentlich gar nicht aufkommen können. Man folgt mit athemloser Spannung jedem neuen Indicium, jedes weitere Moment in der Kette von Vorgängen prägt sich der Erinnerung mit derselben Schärfe ein, wie die Feststellungen bei einer spannenden Gerichtsverhandlung, jede hinzukommende Person wird mit den Argusaugen des Untersuchungsrichters gemustert und man fühlt unwillkürlich eine Art von Polizei-Veruf in sich, um dem Dichter bei seinen geheimen Requisitionen Beistand zu leisten — allein das ist auch Alles. Das bis zur höchsten nervösen Aufregung gesteigerte Interesse, das unsere Pulse schneller schlagen läßt, uns Angstschweiß auspreßt und unser Auge weitgeöffnet und unverwandt nur immer auf den einen Punkt bannet: die Rettung Dora's und Maurillac's, schließt jegliche seelische Erbauung, jegliche Läuterung unserer Empfindungen aus; unser Gemüth wird heftig aufgeregt, aber es bleibt ohne die wünschenswerthe Entschädigung für diese Aufregung, denn daß schließlich Dora doch noch siegreich das Feld behauptet, genügt nach solchen Emotionen der Seele keineswegs. Weshalb leidet sie denn? Hat sie durch eigene Unvorsichtigkeit ihr Verhängniß herausgefordert? Hat sie einen Leichtsinns begangen, hat sie triviales Spiel mit gefährlichen Dingen getrieben? Nichts von alledem. Sie ist ein unschuldvolles, reines, unverdorbenes Kind, ein sinniges Gemüth, voller frischer Lebensfreude und voller Sehnsucht nach einem Halt in ihrem so ziellosen und inhaltsleeren Dasein; ein Mädchen, welches in der Liebe eines wackeren Mannes sein ganzes Glück finden wird und ganz dazu geeignet ist, auch wiederum den Mann seiner Wahl selber zu beglücken, da es ihm ein reines Herz und einen treuen, genügsamen Sinn zu bieten vermag. Und solch' ein Wesen geräth durch die elende Ränkesucht eines verlorenen Weibes in so schwere Anfechtung! Der Zuschauer kommt glücklicherweise während der criminalistischen Hezjagd nicht zu solchen Reflexionen. Aber sie stellen sich später ein und ärgern ihn hinterher desto mehr, daß er sich von dem momentanen Interesse an der spannungsvollen Krisis hat betäuben lassen. Es fehlt dem Stücke also der ethische Kern, die Gerechtigkeit der Grundidee. Grundidee? Ja, welche ist es denn überhaupt? Daß das Laster gebrandmarkt und die Tugend erhöht

wird? Nein, diese Grundidee, so trivial sie wäre, ist nicht einmal völlig klar zum Ausdruck gekommen. Denn zu einer befriedigenden Erhöhung der Tugend gehört ein nothwendiges Requisit: ihr Kampf mit selbstverschuldeten Widrigkeiten. Sehen wir aber von dieser, die Reinigung der Seele in dem Zuschauer bewirkenden tragischen Vorbedingung ab, an die sich bekanntlich der Franzose fast niemals kehrt, sehen wir von dem Verlangen nach einer Erbauung unseres Gemüthes, nach Nüchternung und Erhebung ab, — was bleibt dann übrig? — Die Charakteristik? Auch die nicht. Denn von einer solchen finden wir nur Ansätze, keine Ausführung. Wir finden da eine vornehme Spanierin, einige Elegants der feinen Gesellschaft, einen Advocaten, eine anrühige Phryne, einen politischen Spion und Dora. Was erfahren wir von ihnen hinsichtlich ihrer Charaktereigenschaften? Die Spanierin ist eine flatterhafte, leichtfertige, im Uebrigen auch wohl gutmüthige Frau, deren Coquetterie aber ihrer Ehrbarkeit und Rechtschaffenheit vielleicht höchst verderblich werden könnte, der Advocat ein nüchterner, kritisch angelegter, dabei aber sonst rechtlich denkender und besonnener Weltmann, Maurillac ein schablonenmäßiger Liebhaber von der wässrigsten Sorte, ohne alle weiteren Merkmale, Dora ein lebenswürdiges, sanguinisch veranlagtes Kind voller fecker Lebenslust, und dabei von gutem, wahr und aufrichtig empfindendem Gemüthe, die Gräfin Ziska ein leidenschaftliches, ehrloses und lasterhaftes Geschöpf in der Folie des bunt schillernden und blendenden gesellschaftlichen Nir's der noblen Welt; die Andern: die Herzogin, bei der die Marquise in Paris Gassfreundschaft findet, die Hausfreunde, wie Tekly und Kraft skizzenhaft gezeichnete Typen, die man nur von einer Seite kennen lernt und auch von dieser kaum. Wir wissen von keiner dieser Figuren, Dora und den Advocaten vielleicht ausgenommen, wie sie sich in einer schwierigen Lage, in der es auf die Prüfung ihres Charakterfonds ankäme, verhalten würden: es sind zweideutige Existenzen, fragwürdige Ehrenmänner und dunkle Tugenden, mit denen wir verkehren müssen, und unwillkürlich erfaßt uns der Widerwillen gegen diese Salons mit ihrem schlüpfrigen Parquet, mit Frauen von geschminkter Moral und mit vornehmen Lüstlingen in der Maske der chevaleresken Galanterie.

Und dennoch bleibt das Stück im höchsten Grade interessant bis zum letzten Momente. Die französische Erfindungskunst und das Talent Carbou's für die Hervorbringung von sorgsam vorbereiteten Effecten, die in der That bewunderungswürdige, ingeniose Feinheit, eine Intrigue allmählich anzuspinnen und unscheinbare Ursachen zur Erzielung grandioser Wirkungen zu verwenden (eine entwendete

Photographie, ein harmloser Brief, das Ordnen eines Koffers müssen als Mittel zu solchen Zwecken auch hier dienen) diese Begabung unserer gallischen Nachbarn bewährt sich auch hier wieder in blendendster Beleuchtung; es greift Alles in einander wie in einem Uhrwerk und Grund und Folge stimmen mit fast mathematischer Genauigkeit zu einander. Wie in einer virtuos geführten Schachpartie ist jeder Zug im Voraus berechnet und jeder Figur ihr entsprechendes Feld angewiesen, wobei es freilich vorkommt, daß einzelne überflüssige Bauern und vielleicht auch wohl ein Läufer durch Schlagen und Eintausch vom Brette verschwinden. So hier. Tefly, der eigentliche Urheber des ersten Verdachtes gegen Dora, bleibt hinter den Coulissen, ohne zu erfahren, wie sich die ganze Angelegenheit entwickelt und wie schwer er — freilich ohne Absicht, eine Unschuldige beleidigt hat; Kraft, der böse Dämon des ganzen Gesellschaftskreises, verschwindet mit einer artigen Verbeugung ohne weitere Vergeltung, während er doch als Fehler entlarvt wird; die Gräfin Ziska, die ins Zuchthaus gehört, kommt mit einigen moralisirenden Ermahnungen und einer sehr glimpflichen Bloßstellung davon: liegt hierin Gerechtigkeit? Ist das eine entsprechende Buße für diese Qualen, die der Zuschauer durch sie um Dora erlitten hat?

Zwei Mücken fallen außerdem in dem Gefüge der Handlung auf. Ob sie durch die Bearbeitung oder durch den Dichter verschuldet sind, vermag ich nicht zu sagen, da ich das französische Original nicht in Händen gehabt. Da jedoch die Feinheit der Motivirung bei Sardou in der Regel tadellos ist und er selbst die geringfügigsten Nebenumstände nicht außer Acht zu lassen pflegt, so möchte ich geneigt sein, das Erstere anzunehmen. — Zuvörderst bleibt es nämlich unerklärt, wie der Advocat Favrolle, der im ersten Acte sowohl von der Marquise wie von Dora eine ziemlich abfällige Meinung hat und namentlich der Letzteren ein unzweideutiges Mißtrauen entgegen bringt, plötzlich im folgenden Acte sich desselben entschlagen hat und bereits entschieden auf Seiten der Marquise und ihrer Tochter steht, eine Wandelung des Urtheils, die sich später aber noch viel augenfälliger zeigt, als selbst der anscheinende Beweis von Dora's Schuld ihn in seinem Glauben an das Gegentheil nicht zu erschüttern vermag. Wie ist das zu erklären? Ich finde darauf keine Antwort. — Ferner fehlt eine genauere Darlegung des Causalitätsverhältnisses zwischen dem Parfüm der Gräfin Ziska und dem plötzlich in Favrolle aufsteigenden Verdachte ihrer Schuld, weil es unterlassen wird, bei Ueberreichung des corpus delicti durch den Baron Kraft den Geruch, den der Brief Dora's ausströmt und den er von der stark

parfümirten Gräfin Ziska angenommen, besonders hervorzuheben. Das ist aber entschieden nothwendig, wenn am Schlusse dem Zuschauer eine Ahnung von dem Zusammenhange der Dinge aufstärken und er begreifen soll, wie Favrolle plötzlich, nachdem er die Hand der Gräfin gefaßt und das ihr eigene Parfüm des Handschuhs gerochen, auf die rechte Spur geleitet wird.

Bei dieser Gelegenheit mag es übrigens gestattet sein, die Anekdote zu erzählen, welche die Erfindung jenes ebenso seltsamen als überraschenden Parfüm-Motivs erklärt. Sardou soll sein Stück bis zum vierten Acte vollendet und die bereits fertigen Theile zur Einstudirung abgeliefert haben, als er noch immer über die Mittel im Unklaren war, die Entdeckung der Diebin zu bewerkstelligen. Als ihn eines Tages auf der Probe die Darstellerin der Gräfin Ziska begrüßte, fiel dem Dichter das durchbringende Parfüm, welches diese Dame ausströmte, dermaßen auf, daß ihm sogleich der Gedanke kam, die Entlarvung mit Hilfe des Geruchs in Scene zu setzen. Der Erfolg hat gezeigt, daß dieses originelle Auskunftsmittel vollkommen seine Schuldigkeit thut — vorausgesetzt freilich, daß Favrolle nicht zufällig an einem Schnupfen leidet.

Fassen wir das Urtheil über dieses Criminal-Drama zusammen, so lautet es dahin, daß bei aller Spannung und aller Aufregung, die es erzeugt, doch die deutsche Empfindung nur das Gefühl der Nervosität zurückbehält, das Herz und die Seele aber leer dabei ausgehen, denn aller Idealismus ist ihm ferne. Sardou, der seine Stoffe in der Regel da nimmt, wo sie ihm aufstoßen und in der Entlehnung nicht gerade scrupulös ist, fand seine Geschichte vermuthlich in der Gazette des Tribunaux, und mit der ihm eigenen Gestaltungskraft wußte er schnell und gewandt sie in eine dramatische Form zu gießen. So entstand „Fernande“ aus einer Novelle des Diderot, so „Andrea“ aus einer Pariser Scandalaffaire, so hat Sardou in dem letzten Brief das Hauptmotiv einem Vorfall nachgebildet, der dem Grafen Mirabeau passirte (Kindau, dramaturgische Blätter. Bd. 2, p. 146) und so mag auch wohl das Sujet der Dora einem Polizeirapport oder einer Erzählung aus der Rubrik der faits divers entlehnt sein.

Das Stück steht und fällt mit der Rolle der Dora, die ein Bravourstück für eine jugendliche, anmuthige, halb naive, halb sentimentale Liebhaberin darbietet. Der Reiz mädchenhafter Beweglichkeit und Unbefangenheit ist allerdings eine unentbehrliche Voraussetzung für das Gelingen des ganzen Stückes: wir müssen ein liebreizendes, unbefangenes Mädchen in der ersten Jugendblüthe



des Körpers wie der Seele vor uns erblicken, wenn die Illusion ihren vollen Zauber auf uns üben soll. Sardou zeichnet mit besonderer Vorliebe solche Mädchengestalten, wenn er sie auch nicht immer so keusch und rein darstellt, wie Dora. Sentiment und Naivetät — das sind die Hauptingredienzien dieser Gattung von Mädchen, für die es in Deutschland bisher nur zwei Künstlerinnen von Gottes Gnaden gab: Hedwig Raabe und Friederike Gossmann!

Bei dem beklagenswerthen Mangel an temperamentvollen und graziösen, zugleich aber auch durch ihr Aeußeres anziehenden jugendlich-munteren Liebhaberinnen auf den deutschen Bühnen, die zugleich auch im Stande sind, bedeutende Affecte des Schmerzes und der Verzweiflung in stark accentuirter, dramatisch ergreifender Darstellung zu versinnlichen, wird „Dora“ nur von verhältnißmäßig wenigen Theaterin in einer Besetzung der Titelrolle gegeben werden können, welche den Absichten des Autors völlig entspricht. — Wenn man, wie es wohl geschieht, diese reizende Mädchengestalt von einer Darstellerin der eleganten Salondamen, also von einer Conversationsliebhaberin spielen läßt, so kann man sich nicht darüber wundern, daß das Stück, das auf diese Weise eine total veränderte Physiognomie annimmt, den Zuschauer ermüdet und kalt läßt. Die in der Rolle liegende reiche Fülle von starken tragischen Affecten soll eben so wahrheitsgetreu gegeben werden, daß der Zuschauer tief bewegt und fortgerissen wird, was nicht möglich ist, wenn erkünstelte Seelenbewegungen und aufgemalte Herzensflammen die Stelle warmen, tiefen Empfindens vertreten. Sardou liebt es, in seinen Stücken jene zarten, feinen Frauengestalten zu Heldinnen der Handlung zu machen, die bei aller Fröhlichkeit und heiteren Lebenslust, mit welcher sie in reizender Naivetät in die Welt blicken, alles um sich her bezaubernd und zur Freude stimmend, eine tiefe Leidenschaftlichkeit des Empfindens in sich bergen und diese entfeffeln, sobald ernste Conflictte über sie hereinbrechen. In solchen Phasen wird das Spiel zur Höhe sentimentaler Tragik sich emporheben und alle Töne des tief verwundeten Frauenherzens erklingen lassen müssen. Gerade dieses wunderliche Gemisch von mädchenhafter Naivetät und reiferer, leidenschaftlicher Schmerzempfindung ist es, was so selten die deutschen Liebhaberinnen, denen es bei genügender Naivetät meist an Temperament und Heftigkeit des Empfindens mangelt, in schönem Gleichgewicht zu bieten vermögen.

## Fernande.

Lebensbild und Sittengemälde in fünf Acten.

Von allen Stücken Sardou's, die auf deutschen Bühnen gegeben worden sind, hat das bekannte Sittenstück „Fernande“ ohne Frage das meiste Aufsehen erregt und den Namen des Dichters in den weitesten Kreisen populär gemacht. Der Erfolg, den dieses Drama im Winter 1871/72 erzielte, steht geradezu als beisspiellos da, sowohl was die Zahl der Aufführungen, als auch was die Kassenergebnisse anbelangt, die damals dem Direktor des Berliner Residenz-Theaters, einem unternehmenden ehemaligen Kaufmanne aus Breslau, der sich für Deutschland in den Besitz des Autorrechtes gesetzt hatte, eine glückliche Zukunft zu verheißen schienen. In allen für geistige Interessen empfänglichen Kreisen sprach man von dem neuen Stück. Jedermann wollte es sehen und sich selber ein Urtheil darüber bilden. Denn die Meinungen waren sehr getheilt. Jedem Fremden, der in Berlin einen angenehmen Abend zu verbringen wünschte, wurde das Residenz-Theater empfohlen. Es gehörte damals gewissermaßen zum guten Ton, dort gewesen zu sein und „Fernande“ gesehen zu haben. „Haben Sie bereits über den Abend disponirt?“ fragte mich ein literarischer Freund, den ich eines Tages in Berlin besuchte. „Definitiv wohl noch nicht,“ antwortete ich, „indessen hätte ich nicht übel Lust, in eines der neuen Theater zu gehen, weniger der Zerstreuung wegen, als aus Neugierde, um mich zu überführen, wie viel an dem Aufheben, das man von einigen derselben allerorten macht, thatsächlich begründet ist.“ — „O, da haben Sie ganz das Richtige im Sinne, wenn ich Ihnen rathen kann, sehen Sie sich das Residenztheater an: es wird „Fernande“ gegeben, ich sage Ihnen, Sie werden überrascht sein. Verlassen Sie sich auf mein Wort!“ versicherte mein freundlicher Berather. Ich sah ihn ein wenig zweiseln an und überlegte. — „Darf man es denn auch riskiren, mit Damen dorthin zu gehen?“ fragte ich etwas mißtrauisch und dachte dabei an eine peinliche Erfahrung, die ich mit einem andern französischen Sensationsdrama, „Froufrou,“ früher einmal gemacht hatte. — „Ohne das geringste Bedenken, ich nehme die Verantwortlichkeit auf mich!“ „Gut denn, so werde ich „Fernande“ ansehen.“ — Hätte mir eine weniger zuverlässige Stimme, als die meines Landsmannes, des wackern Theaterneftors Hofrath Tieß, zugeredet — ich hätte dennoch gezögert. Nun aber vertraute ich und habe es nicht bereut, dem Anrathen Folge geleistet zu haben. Ich hatte nach langer Zeit wieder

einmal einen von jenen seltenen Theaterabenden, die einen bleibenden Genuß und für lange Zeit geistige Anregung gewähren.

Damit ist denn allerdings dem Resultate der im Nachstehenden beabsichtigten Erörterung bereits ein wenig vorgegriffen — indessen ist jenes Urtheil nur ein summarisches, und das Stück überdies so außerordentlich geistvoll und interessant, daß sich an dasselbe nichtsdestoweniger noch mancherlei Betrachtungen anknüpfen lassen, für die ich meine Leser nunmehr um geneigtes Gehör anspreche.

Der Dichter hat, wie es mir scheinen will, absichtlich den Ausdruck Drama oder Schauspiel durch die Bezeichnungen „Lebensbild und Sittengemälde“ umgehen wollen, und damit ist denn auch zugleich der Beurtheilung ihr Standpunkt angewiesen. Wollten wir „Fernande“ nach den ästhetischen Regeln bemessen, die von der neueren Kunstphilosophie hinsichtlich der Structur eines Dramas als maßgebend anerkannt worden sind, so würde sich vielleicht eine Anzahl kleinerer formaler Collisionen mit den letzteren ergeben. In den Hauptsachen jedoch würde auch nach dieser Seite hin nicht übersonderliche Verstöße im Aufbau der Handlung zu klagen sein. Insbesondere tritt diese Art der kritischen Beleuchtung bei der Originalität des Motivs, das der Dichter behandelt hat, wesentlich in den Hintergrund. Die Hauptsache für die Betrachtung bleibt der Inhalt des Stückes, die Behandlung des Ethischen und die Charakterzeichnung.

Unverschuldete Noth hat eine Wittve aus den besseren Ständen zu dem verzweifeltsten Entschluß getrieben, in Paris ein Spielrestaurant zu etabliren, das wie alle anderen derartigen Etablissements der Sammelplatz von allerhand dunklen Existenzen: verkommenen Abenteurern, leichtfertigen Dirnen und lüsternen Roués ist. Einer aus dieser Gesellschaft denunciirt die Directrice aus Rache bei der Polizei und erwirkt ihre Inhaftirung. Ein anderer Habitué in den Salons der Frau Senéchal benutzt während dieser Zeit die Schutzlosigkeit der unerfahrenen und arglosen Tochter Fernande dazu, um diese durch die Vorspiegelung seines bedeutenden Einflusses bei der Geheimpolizei und das Versprechen, sich zu Gunsten der Mutter zu verwenden, wofern die Tochter sich ihm überliefern wolle, das Mädchen derartig in die Enge zu treiben, daß dieses theils durch die Liebe zu ihrer Mutter, theils auch durch Drohungen einer weiteren noch schlimmeren Denunciation an die Behörde sich dem Elenden hingiebt, freilich mit Verzweiflung und dem lebendigen Bewußtsein ihrer schmachvollen Erniedrigung. Die Mutter wird hierauf in Freiheit gesetzt und etablirt unter anderem Namen nochmals ein Spielhaus, in welchem wiederum jener Verführer sich einnistet und allmählich sich die Rolle des maître de

maison anzueignen weiß, dessen Schweigen Frau Senéchal außerdem mit einem Antheil an den Erträgissen des Etablissements erkaufen muß. Fernande, trotz ihres Falles immer noch ein unverborenes, rein empfindendes Gemüth, kann das Leben unter diesen schwachvollen Umständen nicht ertragen und beschließt daher, sich den Tod zu geben. Sie führt diesen Vorsatz auch thatsächlich aus, indem sie sich eines Abends unter die Räder einer schnell dahinrollenden Equipage wirft. Ein Zufall jedoch verhindert ihren Zweck, und sie wird von der Besitzerin des Wagens; der verwitweten Gräfin Clotilde Roseraie liebevoll in ihren Wagen aufgenommen und nach Hause gebracht. Die Gräfin findet bei dieser Gelegenheit ihren Cousin, den Advocaten Pomerol, im Hause der Madame Senéchal, der in keiner andern Absicht dorthin gegangen ist, als um Fernande, die er aus seiner etwas leichtsinnig verlebten Jugendzeit her kennt, jener Hölle des Lasters zu entreißen. Cousin und Cousine kommen überein, das gute Werk gemeinsam auszuführen. Die Senéchal wird daher veranlaßt, ihr Etablissement zu verkaufen und vor der Hand in Clotildens Hôtel eine bescheidene Wohnung zu beziehen. Für das Weitere soll nach Pomerol's Rückkehr aus Corsica, wohin er durch einen langwierigen Proceß abgerufen wird, gesorgt werden. — Als vornehme Pariserin besitzt die Gräfin in dem Marquis André von Arcy den obligaten Galan, der sie zu heirathen beabsichtigt und à Conto dieses Vorhabens von der Gräfin mit allem Feuer einer verzehrenden, sinnlichen Leidenschaft geliebt wird. Derselbe hat sich vor einigen Tagen angeblich in Geschäften auf Reisen begeben, soll aber nichtsdestoweniger, wie der Gräfin in einem anonymen Briefe verathen wird, alle Abende in einem kleinen Pariser Vorstadttheater zubringen. Die Gräfin wird in Folge dieser Nachricht mißtrauisch und nimmt sich vor, den Marquis, der plötzlich wieder zurückkehrt, zu prüfen, ob er sie noch liebe. Sie wendet zu diesem Behuf das schlaue Mittel an, eine Erkaltung ihres eigenen Gefühls für André zu simuliren und ihm dieses rückhaltslos zu gestehen, worauf der Marquis durch ihre anscheinende Seelengröße überwältigt, seinerseits nun auch Vertrauen mit Vertrauen erwidert und mit der Wahrheit herausruft, daß auch er nicht mehr so glühend als bisher für sie empfinde. Und zwar — wie sonderbar! — keine Rivalin sei hieran Schuld, sondern eine phantastische Schwärmerei für eine Unbekannte; gewissermaßen ein liebliches Traumbild habe ihn erkennen gelehrt, daß es noch eine tiefere, eine reinere Liebe gebe, als die, welche er bisher für die schöne Gräfin empfunden habe. Einmal bei den Bekanntschaften angelangt, erklärt ihr der Marquis auch, daß er nicht

in der Provinz, sondern in Paris während der Zeit seiner Abwesenheit sich aufgehalten habe und erzählt ihr, wie dies gekommen sei. Als er nach einem kleinen Zwist mit Clotilde Abends durch die Straßen geschlendert sei, habe er sich in die entfernteren Stadttheile von Paris verloren und sich plötzlich einem kleinen Vorstadtheater gegenüber gefunden, in das er halb willenlos hineingegangen sei. Schon habe er dasselbe wieder verlassen wollen, als in die Nachbarloge zwei Damen eingetreten seien, eine ältere und eine jüngere, von denen die letztere durch unbeschreiblichen Liebreiz und ihr unschuldsvolles Wesen seine Sinne völlig bezaubert habe. Als der Marquis später noch einmal der jungen Dame, die auf ihn einen unauslöschlichen Eindruck gemacht, begegnete, habe er sich vergeblich bemüht, ihre Wohnung zu erfahren. So sei ihm denn, um sich der schönen Unbekannten zu nähern, kein anderes Mittel übrig geblieben, als den Zufall zu Hilfe zu nehmen. Seit jenem Tage habe er allabendlich das kleine Theater besucht, in der Hoffnung, jener holdseligen Erscheinung nochmals ansichtig zu werden, allein seine Hoffnung habe ihn getäuscht, und so sei er mit diesem Traumbilde im Herzen zu Clotilde wieder zurückgekehrt in der Erkenntniß, daß es doch noch eine höhere Art der Liebe gebe, als die, welche er bisher für die vollkommenste gehalten. — Nach diesem Geständniß, das die leidenschaftliche Gräfin in die größte Aufregung und Empörung versetzt, tritt der Marquis an das Fenster und erblickt im Hofe vis-à-vis sein so lange vergebens gesuchtes Ideal — Fernande. Freude-trunken theilt er der Gräfin diese beglückende Entdeckung mit und erfährt nun von dieser, daß jene Dame eine in traurigen Verhältnissen lebende einstige Bekannte aus der Provinz sei, welche die Gräfin sammt ihrer Mutter aus Mitleid in ihre Behausung aufgenommen habe. Im selbigen Moment aber ist auch bereits ein teuflischer Plan in ihr gereift, um sich an dem Treulosen zu rächen. Sie malt diesem die Glückseligkeit in den verlockendsten Farben aus, mit Fernande für immer durch das Band der Ehe vereint zu sein und weiß ihn derart für diesen Gedanken zu begeistern, daß er sogleich darauf eingeht, zumal er ja von der Reinheit des Mädchens wie von dem Licht des Tages überzeugt ist. — Die Gräfin, welche mit schlauer List es beständig zu hindern weiß, daß Fernande und der Marquis sich ohne Zeugen sprechen, betreibt ihren Plan mit solch' regem Eifer, daß er sich ganz nach ihrem Wunsche entwickelt. Nur in Fernande's Gewissenhaftigkeit findet sie Hindernisse, denn diese ist zu ehrlich, um den Mann, der um sie wirbt und den sie lieben möchte, durch Verschweigung ihrer Vergangenheit zu täuschen.

Sie trägt daher der Gräfin auf, dem Marquis alles zu entdecken und erwartet hierauf gefaßt die Entscheidung. Natürlich täuscht die Gräfin beide Theile; Fernande läßt sie in dem Wahne, André sei tolerant genug, um über ihre düstern Antecedentien hinweg zu sehen, von denen überhaupt, wie die Gräfin warnt, nach dem Wunsche des Marquis niemals mit einer Silbe Erwähnung geschehen solle, während sie André in dem beglückenden Gedanken bestärkt, innerhalb weniger Stunden einen Engel sein zu nennen. Ein zufälliges Begegniß mit André jedoch, bei dem die Liebenden einander ihre Liebe gestehen, giebt Fernande die Gewißheit, daß die Gräfin sie hintergangen und André in Unwissenheit erhalten habe. Diese Entdeckung, für die sie von der Gräfin zornig Rechenschaft verlangt, erfüllt Fernande mit so tiefer Bestürzung, daß sie nochmals alles aufs Spiel zu setzen beschließt und in einem Schreiben an den Verlobten ihr ganzes Elend bekennt. Die Gräfin übergiebt diesen Brief der Kammerfrau und letztere händigt denselben dem eben in das Haus eintretenden André ein. Während dieser die Treppen zu der Gräfin emporsteigt, öffnet er das Couvert und tritt mit dem Briefe in der Hand in den Salon, in dem er Clotilde allein findet. Letztere hat bei der unabänderlichen Lage der Dinge bereits an dem Gelingen ihres Racheactes verzweifelt, denn André muß ja den Brief in diesem Moment lesen. Hat sie doch selbst gesehen, wie er ihn im Foyer empfing und sich anschickte, ihn von seiner Umhüllung zu befreien. Als sie jedoch gewahrt, daß André den Brief noch uneröffnet in der Hand hält, giebt sie der gefährlichen Situation dadurch eine schnelle Wendung zum Bessern, daß sie auf die allerdings etwas unmotivirte Frage André's: „Nicht wahr, Clotilde, dieser Brief, den ich empfing, ist von Ihnen“, antwortet: „Ja, er ist von mir“, und dabei bemerkt, daß die Dienerin ihren Auftrag schlecht erfüllt habe, denn es handle sich um eine Ueberraschung; André habe den Brief erst nach seiner Trauung lesen sollen. — André fühlt sich durch die Liebenswürdigkeit der Gräfin so gerührt, daß er ihr den Brief wieder zurückgiebt mit der Bemerkung, sie möge ihm denselben nach der Trauung selbst überreichen — er wolle ihr nicht die Freude an der Ueberraschung verderben. Von allem Dem hat Fernande keine Ahnung. Sie glaubt, daß André nunmehr unterrichtet sei und zweifelt nicht mehr an seinem Edelsinne, denn daß er verziehen, beweist ja seine glückstrahlende Miene, als er seine Braut empfängt und in den Wagen hebt. — Eine neue Klippe zeigt sich jedoch in der plötzlichen Ankunft Pomerol's. Zwei Stunden vor der Hochzeit ist Pomerol in das Zimmer seiner Cousine getreten und hat dort vernommen, daß sein Freund André heute heirathe. Selbstredend

fühlt er sich verpflichtet, mit seiner Frau Georgette dem Trauact beizuwohnen. — Da Pomerol Fernande kennt, so befürchtet die Gräfin, es könne durch ihn noch vor der Trauung eine Scene hervorgerufen und das Gelingen des Racheplans in Frage gestellt werden. Sie setzt daher alles daran, um ihn an dem Besuche der Kirche so lange zu hindern, bis der Trauact vollzogen ist, was auch gelingt. Nachdem dies Ziel erreicht ist, entdeckt Clotilde dem Cousin ihre That, der ihr, da sie droht, sobald das Paar aus der Kirche zurückgekehrt sein würde, ihr Dubeinstück zu offenbaren, den Brief Fernande's entreißt und die Rasende auf ihr Zimmer schleppt, das er abschließt. Mittlerweile kommen die Vermählten zurück. Pomerol entschuldigt sich und weiß es durch schlaue Manöver dahin zu bringen, daß die Hochzeitsreise, die ohnehin sofort nach der Trauung festgesetzt worden ist, von dem jungen Paare so schnell als möglich angetreten, die von Clotilde beabsichtigte Enthüllung also vereitelt wird. —

Vier Wochen sind mittlerweile verstrichen. Das Ehepaar ist heimgekehrt und lebt im ungetrübtesten Genusse des ersten Liebesglücks. — Eine kleine Gesellschaft, unter der sich auch Pomerol, nicht jedoch die Gräfin, die verreist ist, befindet, hat sich bei André versammelt. — Nachdem die Gäste sich entfernt haben, tritt aus einer verborgenen Thür Clotilde in das Zimmer, dessen geheimen Zugang sie sich durch den von früher her noch in ihren Besitz befindlichen Schlüssel zu eröffnen gewußt hat. Es währt nur wenige Augenblicke, und das rachsüchtige Weib hat das Glück André's zertrümmert. Er ruft Fernande, hält ihr die Enthüllungen der Gräfin vor, und da sie nicht leugnen kann, wird er von wahnsinniger Verzweiflung gepackt, denn er bildet sich ein, Fernande habe im Bunde mit Clotilde gehandelt, um ihn ins Netz zu locken, und ist in Folge dessen über so viel Schlechtigkeit und Raffinement außer sich vor Schmerz und Enttäuschung. Vergebens betheuert die Arme ihre Unschuld und beruft sich auf ihren Brief. — André weiß von keinem Briefe und erklärt alles für Lüge und Trug. Sein Kummer kennt keine Grenze. — Während dessen tritt noch einmal Pomerol auf, der den Freund zu besuchen kommt, und erfährt nun sofort, daß das schändliche Weib die Mine hat springen lassen. — Zunächst sucht er André, der ungestüm auf eine Trennung der Ehe dringt, durch gütliche Vorstellungen zur Vernunft zu bringen. — Umsonst. André bleibt allen Tröstungen und Zureden, allen Vorstellungen und Beschwichtigungen gegenüber taub. Inzwischen betritt Fernande, die man ohnmächtig hinweggetragen, wieder das Zimmer in der Absicht, das Haus ihres Gatten für immer zu verlassen. Als sie Pomerol dort erblickt, klagt sie diesem ihr Unglück

und beruft sich wieder auf ihren Brief. „Er beschuldigt mich, ihn betrogen zu haben. Er will nicht glauben, daß ich ihm einen Brief schrieb.“ — Nun erst erinnert sich Pomerol jenes der Gräfin entriffenen Briefes, den er noch bei sich trägt. Rasch reißt er denselben aus seiner Tasche und verliest ihn. — André wird durch die darin ausgedrückte edle Gesinnung des Mädchens so tief gerührt, daß er nicht länger zu zürnen im Stande ist, zumal er erkennt, wie ungerecht er Fernande verdächtigt hat. Es erfolgt nun eine feierliche Versöhnung und im nächsten Moment ist der Friede und das Glück wiederhergestellt.

Was wir an den französischen Dramen und Romanen fast immer zu bewundern haben, fällt auch hier wieder in die Augen: ihre unerreicht dastehende Kunstfertigkeit in der Erfindung spannender Situationen und in der Verschlingung der einzelnen Fäden der Handlung, ferner ihre erstaunliche Geschicklichkeit in der Einwebung von kleinen Einstreuungen der Handlung, die den Gang der Haupthandlung vorwärts treiben, die Hauptacteurs zu bedeutsamen Thaten veranlassen oder ihnen Gelegenheit geben, sich von ihren hervorstechenden Charakterseiten zu zeigen. Auch hier begegnen wir einer Reihe von an sich geringfügigen Begebenheiten, von denen der Fortgang der Handlung bestimmt wird, und die somit zu derselben in innigster Beziehung stehen. Wie unwesentlich erscheint z. B. die Begegnung Pomerol's und Clotildens im Spielhause, wie bedeutungslos das kleine phantastische Abenteuer André's — und dennoch, welche Folgen knüpfen sich an diese Vorkommnisse! Der Dichter hat es meisterhaft verstanden, kleine Ursachen zur Erzielung großer Wirkungen zu benutzen und ist in diesem Punkte einer der besten Schüler Scribe's. — Daß die Begebenheiten, die uns geschildert werden, gewissermaßen auf der Messerschneide balanciren und nur eines ganz unbedeutenden Anstoßes bedürfen, um ihr Gleichgewicht zu verlieren, erregt in dem Zuschauer jenes ängstliche spannungsvolle Interesse, das ihn mit athemloser Aufmerksamkeit an die ihm gebotene Situation fesselt, das ihn ausschließlich für die Handlung dermaßen in Anspruch nimmt, daß er gar keine Zeit gewinnt, um zu überlegen, ob das, was auf der Bühne vorgeht, auch wohl in genauem und organischem Zusammenhange mit dem Ganzen steht. Der Zuschauer ist ganz Ohr und Auge und er glaubt an das, was er hört und sieht, weil es momentan als das Allernatürlichste erscheint. Das ist die rechte Art und Kunst, das dramatische Interesse zu gewinnen und zu erhalten, in welcher die Franzosen noch kein Deutscher erreicht hat. — Freilich verlangt der denkende Zuschauer auch außerdem, daß, wenn er späterhin bei geistiger Ruhe noch einmal das Ganze durchwandert, wenn er sich noch ein-



mal die Handlung reconstruirt, daß er durch keinen Sprung in der Motivirung, durch keinen blinden Zufall, durch keine Unwahrscheinlichkeit in dem Nachgenusse beeinträchtigt werde. Ein Stück, das gegen die bei ruhiger Ueberlegung aufsteigenden Einwendungen und Bedenken sich hieb- und stichfest zeigt, kann gewiß als eine solide Arbeit gelten und auf eine nachhaltige Wirkung rechnen. Man durchlebt immer wieder und wieder die Situationen, man übermalt in Gedanken mit neuen, frischen Farben jene Charaktere, von denen man die Ueberzeugung gewonnen hat, daß sie als folgerichtig, glaubhaft und wahr gelten können. Solchen Charakteren und solchen Stücken schenkt man das Zutrauen, daß sie uns ein Stück praktischer Weltklugheit bieten und man giebt sich gern und ohne Rückhalt den Lehren derselben hin. — Auch „Fernande“ gehört zu diesen Stücken. Gouvernanten und morose Zughelbe werden dies und ähnliche Dramen unsittlich nennen, weil ihnen Voraussetzungen zu Grunde liegen, von denen man in Mädchenpensionaten nicht zu sprechen pflegt. Verständige und vorurtheilsfreie Männer und Frauen aber werden zugeben, daß darin viele Lebensverhältnisse mit einem sittlichen Ernste und einer Würde behandelt worden sind, die als mustergiltig bezeichnet werden kann.

Sardou hat die ungemein delicate und principiell wohl kaum zu entscheidende Frage zu beantworten gesucht, in wie weit der Mann einer gewissermaßen ohne eigene Schuld Gefallenen gegenüber Toleranz obwalten lassen darf und ob die Ehe mit einer solchen unter allen Umständen wahres und reines Lebensglück ausschließt. Es ist das eine Frage, über die schon unendlich oft discutirt worden, ohne daß man darüber zu einem allgemein giltigen Resultate gelangt ist. Und man wird zu einem solchen auch wohl überhaupt nicht gelangen können, weil jeder einzelne Fall für sich und nach den dabei in Frage kommenden Umständen beurtheilt werden will.

Fernande ist gewissermaßen eine Apotheose der Toleranz, und so wie Sardou die Frage behandelt, muß man ihm beistimmen, denn wir nehmen aus der Vorstellung in der That die Ueberzeugung mit nach Hause: „Die Gatten werden sich eines dauernden ungetrübten Glückes erfreuen“; freilich wird dabei jeder einsichtige Beurtheiler den einschränkenden Zusatz festhalten: „aber auch nur unter diesen oder ganz ähnlichen Voraussetzungen, wie sie in „Fernande“ vorhanden sind.“ Für jeden anderen von letzteren sich auch nur ein Wenig entfernenden Fall kann das Endresultat, das der Dichter hier erzielt, als ein beweiskräftiges Präjudiz nicht gelten; eine allgemeine Lebenswahrheit läßt sich also in dieser Frage aus dem obigen Stück für die Praxis nicht entnehmen.

Damit verringert sich der ethische Inhalt dieses Dramas sehr bedeutend, denn wir vermissen den allgemeinen Gedanken, der jedem Kunstwerke zu Grunde liegen soll und dies ist der Grund, weshalb das Stück trotz seiner bedeutenden Lebensklugheit doch mehr Unterhaltung und Zerstreuung als Bereicherung unsrer Lebensauffassung bereitet. Es nimmt im Gesetzbuche der Ethik eine ähnliche Stelle ein, wie etwa eine casuistische Darstellung im Strafgeset, in welcher ein allgemein aufgestellter, für gewisse Eventualitäten aber verschiedene Auslegung zulassender Rechtsatz durch praktisch vorgekommene Fälle erläutert wird. Man liest solche Noten mit Interesse, man erfreut sich an der Scharfsinnigkeit der Begründung des Urtheils und lernt daraus für congruente Fälle die Anwendung, niemals aber können sie die Exegese für alle Zeit unnöthig machen.

Nun betrachte ich aber (und bin mir dabei des Gegensatzes zu manchen anderseitigen achtungswerthen Anschauungen wohl bewußt) die dramatische Dichtkunst als eine Art von sittlicher Gesetzgebung für das Leben, als poetische Lebensphilosophie, und verlange daher von einem dichterischen Producte, das in den Text des ethischen Gesetzbuches aufgenommen werden will, daß es einen allgemeinen sittlichen Satz behandle, denn nur dann wird es Dauer haben können. Allgemeinere sittliche Wahrheiten gelten zu allen Zeiten und bei allen Culturvölkern. Sie sind unzerstörbar und von den Zeitrichtungen und den Veränderungen des Geschmacks und der Moden unabhängig und verleihen daher den Dichtungen, welche sich mit ihnen beschäftigen, Unvergänglichkeit, sofern deren Form und dramatische Fassung diesen einen Platz unter den besten ihres Gleichen sichern. — In die Reihe dieser idealistischen Schöpfungen gehört „Fernande“ selbstredend nicht, denn trotz seines menschlich ansprechenden Motivs mangelt diesem Drama der unvergängliche sittliche Kern einer großen allgemeinen Wahrheit, eines tieferen Gedankens, wir haben es mit einer interessanten Skizze aus dem Leben der Großstadt zu thun. —

Wenn Lindau in seiner „Gegenwart“ seiner im Uebrigen sehr anerkennenswerthen Kritik über „Fernande“ die Bemerkung mit einfließen läßt, daß der Schluß „trotz der Geschicklichkeit, welche der Verfasser anwendet,“ unerquicklich sei, so kann ich diesem Urtheil, das ja alle übrigen Vorzüge des Stückes absolut aufhebt, nicht beistimmen. Denn wenn der Schluß in der That in dem Zuschauer das Gefühl der Peinlichkeit und ungelöster moralischer Bedenken (und das ist doch wohl unter dem obigen Urtheil zu verstehen) zurücklasse, so hätte Sardou seine Aufgabe verfehlt, und das Stück wäre trotz aller seiner sonstigen Kunstfertigkeit in der Charakteristik, in der psy-

chologischen Motivirung und in der spannenden Composition doch als eine Mißbildung zu bezeichnen, weil es das ästhetische Gefühl des Zuschauers verletzt.

Daß gerade im letzten Act diese Katastrophe eintritt, nachdem die Handlung bis zum dritten Act aufgestiegen und dort ihren Höhepunkt erreicht hat, um dann im vierten in die Peripetie überzugehen, ist ja eine unumgängliche Nothwendigkeit, deren Erfüllung dem Autor nur das Lob sichern kann, daß er sich mit der ästhetischen Architectonik in ehrenvoller Weise abgefunden hat.

Die Garantie für das dauernde Glück der beiden Gatten ist nun aber gerade in dem Umstande zu finden, daß sie nicht nur einander innig und wahr, d. h. ideal lieben, sondern — und dies ist noch viel wesentlicher — daß André nicht umhin kann, seine Gattin auch ferners hin zu ehren und zu achten, wozu er eben durch die Erkenntniß ihrer relativen Schuldlosigkeit an dem über sie hereingebrochenen Unglück bewogen wird. André ist eine edle Natur. Als eine solche verzeiht er den Fehltritt, da er sieht, daß derselbe nicht einer sittlichen Schwäche entsprungen, sondern durch den Zwang des von Außen auf Fernande eindringenden Unglücks verschuldet und aus opferwilliger Kindesliebe begangen ist und späterhin weit davon entfernt, des Mädchens sittliches Bewußtsein zu verderben, dasselbe sogar bis zu dem Entschlusse des Selbstmordes verschärft hat. Man kann es als ein interessantes Problem einer gründlicheren Discussion für werth erachten, ob es psychologisch ganz unanfechtbar sei, daß ein Mädchen von dem weiblichen Zart- und Schamgefühl, von jener Energie des sittlichen Empfindens und der Strenge seiner sonstigen Tugendbegriffe, wie Fernande, wohl einer solchen Selbsterniedrigung fähig sein möchte; ob es nicht vielleicht eher ein Verbrechen an dem lüsternten Peiniger beginge als seine Ehre opferte — allein eine derartige Untersuchung würde zu keinem befriedigenden Resultate führen, denn die Menschenseele ist nicht ein Uhrwerk, dessen Räder sich nach bestimmten mechanischen Impulsen in bestimmten Drehungen bewegen, sondern eine Triebfeder, die in dem Einen stark, in dem Anderen schwach wirkt, zwar gewissen Grundgesetzen unterworfen ist, aber sich im Einzelnen so verschiedenartig zeigt, wie es die menschliche Individualität auch äußerlich ist. Man darf daher ebensowenig von einem glaubhaft scheinenden dramatischen Charakter sagen, „diese Handlung, die Andere allerdings vollbringen würden, ist die sem im vorliegenden Falle unmöglich“, wie man wird behaupten dürfen: „in dieser Situation handelt ein regulär beschaffener Mensch von dem und dem Charakter so — dieser muß also auch so handeln“. Wo bliebe die Originalität der Charakterzeichnung,

wenn die Dichter uns nur regelrecht construirte und nach dem usuellen Normalmaß zugeschnittene psychologische Durchschnittsnaturen zeigen dürften? Für den Dramatiker ist also diese Untersuchung ganz unfruchtbar, wie sehr sie vielleicht auch den Schulpsychologen reizen mag.

André darf um so bereitwilliger verzeihen, als er erkennt, wie tief die Reue und wie schwer die Buße gewesen, die sich Fernande freiwillig auferlegt hat. Er muß auch Fernande achten und ehren. Da er ein edler Mensch ist, kann er gar nicht anders. Bei alle dem aber liebt er dieses Wesen mit einer Innigkeit und Tiefe, deren eine ideal veranlagte Natur nur fähig ist: Fernande erwidert dies Gefühl mit gleicher Stärke, das durch die Dankbarkeit noch zu einer höheren Weihe erhoben wird, denn sie verehrt in André ihren Retter. Was steht also der Zuversicht entgegen, daß diese beiden Menschen, die seelisch zu einander passen, mit einander glücklich durch das Leben gehen werden? Und weshalb sollten wir beim Fallen des Vorhanges nicht mit befreiter Seele tief aufathmen und uns im Stillen zurufen: „Auch du hättest so gehandelt und würdest in gleichem Falle dich ebenso versöhnt und glücklich fühlen können wie André!“

Schon vorhin ist nebenher eines sehr beachtenswerthen Vorzuges gedacht worden: nämlich der sorgsamen psychologischen Behandlung der Charaktere. Keiner von denselben ist oberflächlich abgethan worden. Mit unverkennbarer Gewissenhaftigkeit hat der Dichter selbst die weniger in den Vordergrund tretenden Personen wenigstens insoweit ausgeführt, daß man von jeder eine klare, bestimmt individualisirte Vorstellung gewinnt und weiß, was man von ihr zu halten hat. Wesentlich bevorzugt sind selbstredend die drei Hauptpersonen Fernande, André und die Gräfin Clotilde. Aber auch Pomerol und seine kleine lebenswüthige Frau, der Typus einer reizenden mobilen, ewig heiter aufgelegten Pariserin von Temperament und Grazie, stehen plastisch und in klaren Contouren da. — Ebenso sehr ist auch die Gewandtheit des Dialogs anzuerkennen. Man merkt aus jedem Satz, daß geistig hochstehende Menschen mit einander verkehren, die es verstehen, bei aller Klarheit und Knappheit der Rede ihrer Unterhaltung Anmuth und geistige Grazie zu verleihen; die Redewendungen sind bei aller Schärfe und Prägnanz des Ausdrucks fein und geistreich und athmen die noble Bildung der guten Gesellschaft. Wie spannend ist z. B. die Unterredung zwischen André und Clotilde im zweiten Act, wie fein überlegt klingt jeder Satz und wie treffend sind die Einwürfe und deren Widerlegung! Es ist ein ungemeiner Genuß, solchen geistigen Ringkämpfen beizuwohnen, wenn die dabei theilhaftigen Darsteller die erforderliche Feinheit des Pointirens und Eleganz des Vortrages besitzen.

Bei aller Accurateſſe der Arbeit ſind indeſſen auch einige Lücken und Unfertigkeiten beſtehen geblieben. Zunächſt muß man ſich fragen: Iſt denn auch der Entſchluß Fernande's, ſich den Tod gerade auf die erwähnte Art zu geben, motivirt? Iſt es nicht vielmehr wahrſcheinlich, daß ein Mädchen eine ſicherer zum Ziele führende Art der Selbſtentleibung wählen wird? Gewiß — wenn es ihr mit ihrem Todesmuth Ernst iſt. Giebt es doch Eiſenbahnen, Flüſſe, Stricke, Meſſer und andere Mittel, die weit natürlicher ſind. Man könnte bei einigem Pessimismus beinahe verſucht werden, Fernande der Abſicht eines Theatercoups zu verdächtigen, der ihr in der That doch gänzlich fern liegt. — Auf dieſer abſonderlichen Art des Selbſtmordverſuchs beruht aber beinahe alles Folgende. Ein ſo folgenschweres Motiv mußte alſo gehörig begründet werden, widrigenfalls man eine Willkür des Autors anzunehmen berechtigt iſt, die er eben aus keinem andern Grund beging, als weil ihm dieſe Abſonderlichkeit zu ſeinem weitem Aufbau der Handlung nöthig erſchien. — Ein anderer wunder Punkt iſt die Affaire mit der Uebergabe des verhängnißvollen Briefes an André. — Um das Publicum vollſtändig in fieberhafte Spannung zu verſetzen, hat Sardou vorgeſchrieben, daß Clotilde an das Fenſter tritt und André unten im Eingange des Treppenhauses das Couvert zerreißen ſieht. — Niemand kann ſich jetzt noch eine Wendung der Situation verſprechen. — André muß — ſo denkt der Zuſchauer — ſchlechterdings den Brief entfalten, eine fremde Handſchrift erkennen und das Geſtändniß ſeiner Braut erfahren; er muß im nächſten Moment raſend in das Zimmer ſtürzen und eine haarſträubende Scene herbeiführen, wie ſollte es wohl ſonſt anders denkbar ſein? — So ſtellt ſich der Zuſchauer die Situation vor und wartet mit fieberhafter Unruhe auf den entſcheidenden Moment. Dieſer erfolgt aber in Wirklichkeit nicht. — Warum nicht? — Weil André zwar das Couvert zerriffen, aber den Brief dennoch nicht einmal entfaltet hat. Warum hat André dieſes nicht gethan? — Weil er zu ſchnell die Treppe heraufgegangen iſt! — Jeder wird einſehen, wie gezwungen und unwahrſcheinlich dieſe Begründung iſt. — So viel Zeit hatte er jedenfalls, um wenigſtens die Anrede zu leſen und ſich zu überzeugen, ob Clotilde in der That die Abſenderin ſei, da er nicht einmal auf die Schrift der auf dem Couvert ſtehenden Abreſſe einen Blick geworfen hatte. Dieſer Umſtand erſcheint zwar ganz nebensächlich, aber wie unendlich viel hängt gerade von ihm ab; — nicht mehr und nicht minder als die ganze weitere Entwicklung des Stückes. Die Entfernerng des Couverts war nach dem Plane des Dichters das erſte Erforderniß: blieb das Couvert auf dem Briefe, ſo war ja nachher die Gefahr vorhanden, daß

André bei dem nochmaligen Hervorziehen des Briefes die fremde Handschrift Fernande's erkennen konnte — und dann war alles Weitere über den Haufen geworfen. Daß er also das Couvert abreißt, ist nicht ein bloßer Kunstgriff, um die Situation bis an den äußersten Rand zu treiben, sondern eine höchst kluge und weitschauende Berechnung, um die Natürlichkeit des Folgenden um so unanfechtbarer zu begründen. — Daß André aber dennoch in den Brief nicht einmal flüchtig hineinsieht, ist geradezu unbegreiflich und eine Lücke, die unverzeihlich bleibt, weil sich daran wiederum so bedeutende Folgen knüpfen, die alle nicht hätten erzielt werden können, wenn der Verfasser hier nicht dem Zuschauer ein Schnippchen geschlagen hätte.

Weiter: Nachdem diese Gefahr einer vorzeitigen Entdeckung des Plans durch die eben erwähnte unerklärliche Unterlassung abgelenkt ist, kommt eine andere. Pomerol trifft aus Corsika ein. Er kennt Fernande, darf also von dem ganzen Zusammenhange der Dinge keine Ahnung haben. Und er hat in der That keine. Denn hätte er vor der bevorstehenden Heirath seines Freundes André eine Nachricht gehabt, so wäre er zweifellos einen Tag oder doch einige Stunden früher in Paris eingetroffen, um seine Gemahlin zur Hochzeit zu begleiten. Frau Pomerol hat ihrem Gatten nämlich in der That von der nahe bevorstehenden Hochzeit geschrieben und ihren Brief einem von Clotilde ebenfalls an Pomerol gerichteten Schreiben angeschlossen. Pomerol hat jedoch nichts erhalten. Und obwohl ihm seine Gattin das Alles erzählt, so fällt ihm dieser Umstand gar nicht auf; er übergeht ihn ziemlich gleichgiltig. — Clotilde hat also wahrscheinlich den Brief der Frau Pomerol unterschlagen; ich sage wahrscheinlich, denn eine Gewißheit hat der Autor über diesen Punkt nicht gegeben.

Es bleibt noch von allen der discreteste Punkt einiger Erörterung vorbehalten. Die Hochzeit hat stattgefunden, das Paar ist nach der Provinz gereist und der Plan gelungen. Schön! Fernande lebt in dem festen Wahne, André wisse um ihre Vergangenheit und habe Alles mit zartfühlendem Schweigen verziehen und ignoriert. Das Alles läßt sich begreifen. Wie aber, wenn André dasjenige an seiner jungen Gattin vermißte, was man als das medizinische Symbol weiblicher Reinheit betrachten muß? Mußte er nicht sofort aus seinen Himmeln geschleudert werden, sobald er sich von seiner Täuschung überzeugte? — Dieses anatomische Manco, über welches man sich schwer hinwegzusetzen vermag, mußte zweifellos zu einer — sei es immer wie zarten — Erörterung führen und somit der Enthüllung der Gräfin im letzten Act vorgreifen. — So unerquicklich und nüchtern dieser Einwand auch scheinen mag, so wenig läßt er sich gleichwohl ignoriren

und wir stehen abermals vor einem unenthüllten Räthsel. Man berücksichtige doch das bereits vier Wochen andauernde Zusammenleben der Vermählten. Ich muß gestehen, daß, wenn ich allenfalls mir nur die Möglichkeit vorstellen wollte, der Dichter könne die vorhin angeführten Einwendungen durch kleine Anordnungen zc. entkräften, ich nicht im Stande bin abzusehen, wie er über diese Klippe hinwegkommen könnte.

Auch im letzten Acte sind einige Willkürlichkeiten mit unterlaufen.

Wie soll man es sich erklären, daß Clotilde bei so später Abendstunde erscheint? Wie ferner, daß Pomerol ohne äußere Veranlassung noch einmal in André's Haus zu derselben Stunde zurückkehrt, das er doch bereits vor einiger Zeit an dem gedachten Abende mit seiner Gattin verlassen hatte? Warum erinnert er sich nicht sogleich jenes Briefes, der Fernande's Bekenntniß enthält und der Raserei André's sofort die Spitze abbrechen mußte? — Dieses alles sind offene Fragen, die zwar nicht sehr schwer in's Gewicht fallen, wenn sie ungeklärt bleiben, immerhin aber dennoch eine gewisse Unfertigkeit bekunden und manchen Zuschauer unnöthiger Weise quälen müssen.

Wie man nun auch über die im Vorstehenden dargelegten Mängel urtheilen mag, soviel bleibt trotzdem unbestritten, daß es wenige Dramen der Neuzeit geben mag, die das Interesse und die Theilnahme des Zuschauers so stark in Anspruch nehmen und bis zum Schluß in ungeschmälerter Lebendigkeit erhalten wie dieses. Das Stück giebt übrigens nicht nur zu denken, sondern es ist mit tiefem Gemüth geschrieben und höchst ergreifend. Zudem weht ein hoher sittlicher Ernst darin, der nur prüfen und die Aufgaben des Bühnendichters mißkennenden Zuschauern nicht genügen wird, um die mancherlei discreten Voraussetzungen gelten zu lassen, auf denen die Handlung sich weiter entwickelt. Bei guter Besetzung mit frischen, jugendlich empfindenden und der Darstellung heftiger Leidenschaften gewachsenen Schauspielern macht das Stück einen ganz erstaunlichen Effect. Ich werde nie im Leben vergessen, mit welcher tief bewegten Empfindung ich das Residenz-Theater, das damals über ein ausgezeichnetes Ensemble verfügte (Fernande: Frä. Necker — André: Herr Reinau — Pomerol: Herr Hock — Georgette: Frä. Beeg — Clotilde: Frä. von Ernst) verließ. Noch heute, nach acht Jahren steht mir das Meiste lebendig vor der Erinnerung und ich danke den wackern Künstlern, die längst in alle Winde zerstreut sind, für den damals gehabt Genuß. Ach, die schönen Zeiten des Residenz-Theaters sind längst dahin! Ein so vollendetes Ensemble wird diese Bühne schwerlich jemals wieder erlangen!

## Eugène Scribe.

Das Glas Wasser. — Adrienne Lecoubreur. —  
Feenhände. — Die Märchen der Königin  
von Navarra.

Von den neueren dramatischen Autoren ist wohl keiner so productiv gewesen als Eugène Scribe, der Verfasser des rühmlichst bekannten Intriguen-Lustspiels „Le verre d'eau“, das im Jahre 1842 entstand und in seiner Art als ein Meisterwerk von vollendeter Feinheit und Eleganz bezeichnet werden kann. In Deutschland hat dieses Stück den literarischen Ruf Scribe's bis in die entferntesten Winkel getragen, denn jede nur einigermaßen leistungsfähige Bühne gab und giebt heute noch ab und zu dies höchst interessante und stets ein dankbares Publikum entlassende Lustspiel. Weiter sind noch allgemainer bekannt: „Die Erzählungen der Königin von Navarra“, „Adrienne Lecoubreur“, „Der Gesandtschaftsattaché“, „Frauenkampf“, „Feenhände“, „Der Weg durch's Fenster“ und eine Anzahl unbedeutender Vaudevilles, daneben an 50 Texte zu zum Theil noch heute vielgegebenen Opern („Weiße Dame“, „Stumme“, „Fra Diavolo“, „Robert der Teufel“, „Zübin“, „Prophet“, „Hugenotten“). Scribe war ein Massenfabrikant im eigentlichen Sinne dieser Bezeichnung, denn er hatte, wie von verschiedenen Biographen übereinstimmend erzählt wird, in seinem Hause ein förmliches Atelier für dramatische Erzeugnisse errichtet, indem er mehrere Schriftsteller gewonnen hatte, die er mit den einzelnen Theilen eines neu anzufertigenden Dramas beschäftigte. Der Eine mußte den Grundplan zu einer von Scribe erfundenen Idee entwerfen, der Andere hatte die Personen dazu zu modelliren, der Dritte machte den Dialog, der



Vierte hatte für die Handlung zu sorgen und der Fünfte lieferte bei Vaudevilles, deren Scribe eine Unzahl schrieb, die Couplets. Das klingt absurd, ist aber dennoch vollkommen der Wahrheit gemäß. So erklärt es sich denn, daß Scribe bis zum Jahre 1854 bereits 350 Stücke fertig gezimmert hatte, neben denen er auch noch einige Romane zu liefern vermochte. Bei solcher Massenerzeugung konnte es natürlich nicht anders sein, als daß die Qualität im umgekehrten Verhältnisse zur Quantität stand. — Ich entsinne mich, einmal irgendwo eine charakteristische Anekdote über ihn gelesen zu haben, welche die Art seines Schaffens aufs Drahtischste kennzeichnet. In seinem späteren Alter — er wurde 70 Jahre und starb im Jahre 1861 — soll er mitunter in seiner Loge mit höchster Spannung seinen eigenen Stücken gelauscht und dabei mit schmunzelnder Miene geäußert haben: „Nun, da bin ich doch wahrhaftig neugierig, wie ich mich aus dieser Klemme werde herausgewunden haben!“ Sehr glaubhaft — denn wie sollte er bei seiner Fabrikthätigkeit alles dasjenige noch genau in der Erinnerung gehabt haben, was er vor zwanzig und mehr Jahren schrieb! — Bei aller Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit seines Schaffens hat er doch Mehreres geliefert, was die Literaturgeschichtschreibung unter die besten Erzeugnisse der französischen Dramenliteratur seit Molière rechnet, und zu diesen Meisterwerken gehört auch unstreitig „Das Glas Wasser“, ein Stück, welches im Genre der Intriguenteckomödie geradezu klassisch genannt zu werden verdient. — Allerdings nimmt ja die Intriguenteckung einen niedrigeren Rang ein als die Charakterkomödie und das bürgerliche Familienlustspiel, weil dort der Schwerpunkt in die Spannung an den Vorgängen, an der Verkettung der Geschehnisse statt in die heitere Entwicklung der Charaktere und die Zeichnung der Sitten fällt, mithin darin mehr der Neugier als dem Behagen des Geistes an der Abspiegelung einer uns umgebenden Welt der Thorheiten und Verkehrtheiten unter heiterer Beleuchtung Rechnung getragen wird und damit einem unedlen Orange Genüge geschieht. Allein, wenn man dies auch einräumen muß, so ist doch das dabei empfundene Vergnügen in Stücken, wie diesem, so exquisit und so geistig belebend, daß auch Leute von Geist und Geschmack dabei die angenehmste Unterhaltung genießen, indem sie sich an dem heiteren Ringen einander an Kraft gewachsener Geister ebenso vergnügen mögen wie an einem glanzvoll executirten Paradesechten mit blitzenden Degen. Zugegeben, daß derlei die Nerven anspannt — aber wer liebt nicht nach mühseliger und abspannender Tagesarbeit ab und zu solch' ein fein gewürztes, den Gaumen kitzelndes Gericht? — Der Fehler der meisten

Intriguenstücke, übrigens aber ein Fehler der französischen Dramendichtung im Allgemeinen: Einseitigkeit der Charakteristik, findet sich auch hier vor — allein dafür ist auch alles Andere glänzend; Dialog, Handlung und der Bau — letzterer ein wahres Musterwerk — alles ist vollendet, und sicherlich hat hier Scribe ohne fremde Mitarbeiterchaft geschaffen, sonst könnte in dem Gefüge und dem Gange der Handlung nicht solche Einheitlichkeit, solche Consequenz und Glätte herrschen, wie es thatsächlich der Fall ist. — Auf die Bezeichnung eines historischen Lustspiels hat der Verfasser, wie es scheint, absichtlich Verzicht geleistet, um nicht von den Historikern wegen mehrfacher nicht unwesentlicher Abweichungen von den historischen Vorgängen und Charakteren zur Rechenschaft gezogen zu werden.

Wer sich die Mühe nimmt, Schloffer's Geschichte des XVIII. Jahrhunderts oder gar Ranke's Geschichte Englands im XVI. und XVII. Jahrhundert aufzuschlagen, wird erstaunen über die Entstellung der historischen Personen und Dinge. Bolingbroke erscheint vor dem Richterstuhl der Geschichte als ein gewissenloser Mantelträger, der es mit allen Parteien hielt und vor allen Dingen nicht der vornehme ritterliche und selbstlose Patriot, der kühne, hochsinnige Vorkämpfer für Recht und Wahrheit, sondern ein gewandter Parteigänger und Diplomat, ein politischer Faiseur geriebenster Art war, eine jener schillernden und blendenden, innerlich aber corrupten Naturen, die das 18. Jahrhundert in so großer Zahl erzeugt hat. Ebenfowenig ähnelt auch das Bild der Königin Anna dem Original. Abgesehen davon, daß dieselbe zur Zeit des Stücks (1710) bereits 46 Jahre alt, glücklich verheirathet und also über die schwärmerische Sehnsucht jugendlicher Liebedürftigkeit hinaus war, soll sie auch launenhaft gewesen sein und mitunter den Trunk geliebt haben, wie Schloffer berichtet. — Die Abigail ist eine an Stelle eines historischen Frä. Hill erfundene Person, Masham als Gatte der königlichen Kammerfrau allerdings historisch, die Liebesintriguen der Königin und der Marlborough sind jedoch wiederum freie Erfindung oder aber, was wahrscheinlicher, einem zeitgenössischen Roman entlehnt. Correct und genau historisch ist die Herzogin von Marlborough gezeichnet. Zur Charakterisirung dieser von unbändigem Ehrgeiz und unersättlicher Herrschsucht getriebenen Intrigantin dient ein Zug, den Ranke anführt. Als die Königin auf dem Punkte stand, mit den Whigs zu brechen und in dieser Absicht zuvörderst der Vormundschaft des allmächtigen Marlborough und seiner Gattin sich zu entledigen Anstalten traf, indem sie der letzteren den Schlüssel, das Zeichen ihrer Würde bei Hofe abverlangte, warf diese ihn in die

Mitte des Zimmers und rief trozig: man möge ihn von dort aufnehmen. Der Schluß der politischen Krise, die mit einem Siege der Tories und dem Wiedereintritt Bolingbroke's in das Cabinet endet, ist zwar historisch, aber die Veranlassung und die näheren Umstände dieser Vorgänge sind willkürlich componirt, um die moralische Brillantbeleuchtung, in der die politische Intrigue erscheint, zu erzeugen. In Wirklichkeit handelte es sich auch in diesem Kampfe um den niedrigsten persönlichen und Parteiegoismus. Wenn man dem dramatischen Dichter auch das Recht einräumt zu übermalen, so darf er doch das sittliche Colorit eines wichtigen historischen Momentes nicht so völlig verändern, daß es der geschichtlichen Wahrheit widerspricht.

Indessen interessiren solche Erwägungen nur denjenigen, der von dem dramatischen Dichter neben der Unterhaltung auch noch historische Treue verlangt. Für die bloße Zerstreuung bleibt es natürlich gleichgültig, wo die Wahrheit aufhört und die Dichtung anfängt.

Die Darstellung dieses geistvollen und spannenden Stückes gehört zu den schwierigsten, aber zugleich auch dankbarsten Aufgaben der conversationellen Schauspielkunst, weil es eine seltene Gewandtheit und Eleganz im Dialog und die scharfsinnigste Betonung aller der zahlreichen Pointen erfordert, von denen die Reden förmlich strogen. Die feine geistprühende und dabei mit spielender Leichtigkeit sich gebende Art der höfischen Unterhaltung, das leichtsinnige, graziose und ungezwungene Geplauder der vornehmen Welt, hinter dem sich oft die ernstesten Gedanken und Absichten verbergen, ist es, was diesen seltenen Anreiz dem Geiste bietet und das Ohr mit gespannter Aufmerksamkeit gefesselt hält, von deutschen Schauspielern aber selten mit der Vollendung gegeben wird, welche die vollkommene Illusion erzeugt, weil dem Deutschen das flotte, feurige Temperament mangelt.

Diese etwas nachlässige, sorglose, stets von heiterster Lebensanschauung zeugende Manier, mit fröhlichem Muth über die ernstesten Dinge von der Welt hinwegzutänzeln, wichtige Staatsactionen und gefährliche Verwickelungen mit einem scherzhaften Bonmot abzuthun, stets in gewählten Pointen auf die Bewunderung der Anderen zu speculiren, hier und da eine giftige Bosheit mit chevaleresker Verbindlichkeit anzubringen, als wäre sie eine Huldigung oder Galanterie, stets schlagfertig zu sein und in epigrammatischer Kürze Rede und Gegenrede zu geben, Sarkasmus und Ironie da anzuwenden, wo der Deutsche mit ehrlicher Grobheit dienen würde — das ist das Geheimniß der französischen Conversation, der Salonunterhaltung, die freilich das Gemüth leer läßt, dafür aber den Geist um so mehr an-

regt und schärft; in ihr liegt der Hauptreiz der französischen Lustspiel-Literatur. Ein Stück, wie das in Rede stehende, verliert daher alles Parfüm in der Darstellung, sobald nicht jener flüssige, leichte, gewandte Stil des Vortrages gewählt wird, der einem fortwährenden Knattern und Puffen eines brillanten Feuerwerks oder dem Gligern und Flimmern im Sonnenlichte plätschernder Cascaden ähnlich dem Geiste immer neue Anreize giebt. — In der strengen Beobachtung dieses Stils, der vorzugsweise in den *Rencontres* zwischen der Herzogin und dem Vicomte von Bolingbroke zur Geltung kommt, liegt die Hauptaufgabe und der Hauptreiz in der Darstellung.

Nächst dem „Glas Wasser“ gehören die „Märchen der Königin von Navarra“, die Scribe in Gemeinschaft mit seinem Freunde Ernest Legouvé verfaßte, zu den bekanntesten und beliebtesten Stücken dieses productiven Autors, die das deutsche Bühnenrepertoire als eisernen Bestand in sich aufgenommen hat. — So oft man die besseren Stücke Scribe's ansieht, muß man immer wieder von Neuem erstaunen über die an Genialität reichende Uner schöpfl ichkeit des Empfindungsreichthums und über das Raffinement, mit dem dieser Dramatiker die Aufmerksamkeit nicht bloß zu fesseln, sondern vielmehr von Act zu Act zu steigern weiß. Wenn man bereits den Doldr in der Hand des Zufalles erblickt, welcher das Haar zu durchschneiden bestimmt ist, an dem das Damoklesschwert des Schicksals über den Handelnden schwebt, findet sich stets in der rechten Secunde ein Gegencoup, der entweder hindernd dazwischentritt oder doch die Wirkung der vorausgegangenen Action aufhebt. Die Empfindung, die der Zuschauer dabei hat, dürfte jener zu vergleichen sein, welche der Anblick eines Fechterspiels mit scharfgeschliffenen Katagans hervorruft: eine interessante, aufregende Marter, die aber auf die Phantasie eine Art von wollüstigem Reiz übt. Dabei ist der Bau dieser Stücke von mustergültiger Correctheit. Es ist erstaunlich, wie ausgeprägt der Formensinn, die Anlage für die künstlerische Architectonik im Drama den Franzosen eigen ist, so daß selbst die untergeordneten Dramatiker darin den Deutschen zumeist überlegen sind. Wer praktisch sich darüber belehren will, wie das Gerüst eines normalen Aufbaues beschaffen sein muß, braucht nur eines von den besseren Scribe'schen Werken mit besonderer Beachtung des Ganges der Entwicklung anzusehen. Exposition im ersten Act mit Anspinnung der Fäden, Erweiterung des Netzes und Fortführung der Handlung durch neu hinzukommende Motive im zweiten, Ansteigen derselben mit scheinbar glücklicher Annäherung an das in's Auge gefaßte Ziel im dritten und an dessen Schluß die Reime der Peripetie, dann in den beiden letzten allmähliche Ablösung der bis-

herigen Hauptperson durch deren Gegenspieler, Ueberwindung von allerlei Hemmnissen durch diesen bis zur Vorbereitung der Katastrophe im IV. und endlich Eintritt derselben im letzten und Verführung am Schlusse — alle diese Abschnitte und Etappen der Handlung sind auch in dem „Märchen der Königin von Navarra“ mit solcher Sorgfalt beobachtet worden, daß derjenige Zuschauer, der Sinn für Formen in der Dichtkunst hat, daran seine Freude finden wird. — Aber wie fesselnd, spannend, aufregend und interessant auch dieser Mechanismus der Intriguen, dieses Netz der Listen und Ueberlistungen, in das am Schlusse sich der eine von den Kämpfern verstricken muß, auf den Geist wirken mag, wie lebendig wir uns in der Situation fühlen — eine gewisse Leere bleibt auch hier in der Seele zurück, weil lebiglich die Urtheilskraft, nicht auch das Ethische im Menschen in Thätigkeit gesetzt wird. Alles dreht sich in unserem Stücke nur um das Eine Ziel der Befreiung Franz' I. aus der Gefangenschaft und die Staatsinteressen der beiden rivalisirenden Mächte Frankreich und Spanien. Darüber müssen alle anderen Rücksichten und dem Wohle des Bruders ihre Liebe und das Glück des Geliebten zu opfern; die heimliche Verbindung ihres Bruders mit der Schwester Karl's V. ist ihr nur Mittel zum Zweck, während wieder für Karl V. die Ländersucht und der Ehrgeiz die treibenden Kräfte bilden, die selbst in seine launenhafte Liebesepisode eingreifen und diese mit den Staatsinteressen beinahe verquicken. — Was in der Phantasie des Zuschauers nicht mit romanhaften Vorstellungen und Bildern ausgefüllt ist, wird durch die lockeren Liebeshändel und das Aneinanderwirken von allerhand Zufälligkeiten am Hofe in Anspruch genommen, und vor lauter fieberhafter Spannung findet die Seele keinen Moment der Ruhe, um an der erfrischenden Cascade eines poetischen Gedankenspiels, an den tieferen Accorden sittlicher Reflexion oder erhebender Lebenswahrheiten sich zu erquicken. Man braucht nur, um durch Gegenüberstellung der Extreme die unterscheidenden Merkmale recht klar zu finden, an die Neben Tasso's und der beiden Leonoren, beziehungsweise des Herzogs zu denken, und man wird finden, worin der ästhetische Unterschied der Wirkung zwischen der sich an den Scharfsinn und jener an die Empfindung und die psychische Receptivität sich wendenden Dichtung liegt. Wegen seiner Einseitigkeit in der ästhetischen Wirkung wird daher das Intriguenstück immer auf einer niedrigeren Stufe stehen als das ideale Drama, in dem eine sittliche Idee an der Hand einer interessanten Handlung und unter Hinzufügung von Reflexen auf das Seelenleben und die Lebensflucht der Menschen ihre poetische

Verwerthung findet und den Krystallkern des Ganzen bildet. Es kann das nicht stark genug betont werden, weil gerade der glänzende Schimmer der frappanten Vorgänge und scharfsinnigen Actionen, der im Intriguenstück gewissermaßen blendend in's Auge fällt und das Interesse besticht, gar sehr über das geringe Maß an poetischer und philosophischer Tiefe täuschen kann. Das Anschauen solcher Intriguenstücke wird allerdings in dem Falle ästhetisch von Nutzen sein, wenn sich der Zuschauer stets darüber klar ist, daß es nicht der edelste Zweck des Dramas ist, zu spannen. Dann nämlich wird der Sinn für Feinheit in der Verwebung und Klarheit in der Architectonik gebildet werden.

Für die Geschichtskenntniß bilden natürlich solche Stücke immer eine trübe Quelle; insbesondere die Scribe's. Denn wenn dieser Autor auch in der Hauptsache sich an die Wahrheit der Charaktere und Zeitumstände gehalten hat, so geht er in den Einzelheiten sehr willkürlich zu Werke und erfindet entweder wesentliche Züge oder er entlehnt sie aus Romanen und Memoirenwerken zweifelhaftester Art. — In der Vergleichen der Handlung im „Glas Wasser“ mit den historischen Thatfachen ist dieses bereits dargelegt worden.

Wie „Das Glas Wasser“ so gehört jedoch auch dies Stück zu den reizendsten und interessantesten Intriguen-Romödien, welche die neuere dramatische Literatur aufzuweisen hat. Keinen Augenblick läßt das Interesse nach, denn der Dichter ist unerschöpflich in seiner Phantasie, die ihm im entscheidenden Momente immer neue Auskunftsmittel an die Hand giebt, um die Handlung zu fördern, ihr neue Wendungen zu bereiten. Aehnlich dem lustigen Tanze einer vom Strahl der Fontaine getragenen, jäh sich bald hebenden, bald sinkenden Glas-Kugel, spielt sich der Gang der Handlung in lustigen Sprüngen ab, aber niemals verliert sie die Balance, niemals fällt sie herab von ihrer glitzernden Höhe, wie nahe auch mitunter die Gefahr eines solchen Endes erscheinen mag. Wer den Hauptreiz einer Handlung in dem Bewußtsein einer steten Gefahr ihres Mißlingens findet, die aber nur eine scheinbare ist, weil der Dichter die Fäden mit sicherer Hand leitet und sein Auge unverwandt auf das Endziel gerichtet hält, der wird in allen diesen Stücken den höchsten Genuß finden — freilich einen etwas nervösen Genuß, denn auf die Dauer würde selbst der stärkste Organismus von der ewigen Spannung und Erregung durch die Angst und Unruhe um den Ausgang ermüdet werden und in gänzliche Abspannung verfallen. Vergegenwärtigt man sich diese Wirkung, so wird man schon aus diesem rein äußerlichen, physiologischen Ergebnisse sich von der Richtigkeit der

Unterordnung des Intriguenstückes unter die gemüthvollere und behaglichere Charakter-Romödie und das bürgerliche Familien-Lustspiel überzeugen.

In ein ganz anderes Genre, nämlich in das sogenannte Portraitstück gehört das nach Art eines Trauerspiels angelegte ebenfalls sehr bekannte Stück: „*Abrienne Lecouvreur*“, ein Drama, das für die *Rachel* *Felix* geschrieben worden ist und im Jahre 1849 entstand. Wegen der Hauptrolle, welche immer noch ein sehr begehrtes Paraderpferd für die Darstellerinnen von Heroinnenrollen bildet, wird das leblich romanhaft componirte Stück noch heute auf allen größeren deutschen Bühnen gegeben. *Abrienne Lecouvreur*, geboren 1690 zu Fimes bei Rheims, spielte zuerst in Straßburg, später in Paris erste tragische Rollen und war eine der bedeutendsten Künstlerinnen, die das französische Theater besaßen hat. Ihr Liebesverhältniß zu dem berühmten Marschall Morig von Sachsen, das Scribe in seinem Drama zum Ausgangspunkt der Handlung gewählt hat, ist historisch, ebenso auch die Thatsache, daß sie, als der Geliebte sich in Geldverlegenheit befand, ihren ganzen Besitz im Werthe von 40 000 Francs opferte. Sie starb im Jahre 1730 nicht an Vergiftung, wie Scribe in seinem Stücke anführt, sondern an der Ruhr. Da sie auf dem Todtenbette ihre Kunst nicht verdammen wollte, versagte man ihr die Tröstungen ihrer Religion, excommunicirte sie und verwehrte ihr sogar ein ehrliches Begräbniß in geweihter Erde. *Voltaire* hat der Künstlerin dafür in seinen Dichtungen ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

*Légouvé* erzählt in einem vor kurzem herausgegebenen Buche über die Kunst des Vortrages in höchst anziehender Weise die wunderlichen Schicksale, die Scribe's Drama zu überwinden hatte, ehe die große Tragödin, für die es geschrieben war, sich dazu verstand, die ihr zuge dachte Rolle zu spielen. Da die betreffende Mittheilung, obwohl sie durch einige Journale gegangen ist, dennoch den meisten Lesern unbekannt sein dürfte, so möge sie hier eingeschaltet werden. Sie liefert zugleich ein sprechendes Beispiel für die Capricen und Launen so mancher Bühnenkönigin. *Légouvé* erzählt: „*Abrienne Lecouvreur*“ wurde auf Ansuchen, man könnte wohl sagen auf dringendes Bitten des Fräulein *Rachel* verfaßt. Wir (Scribe und *Légouvé*) schrieben das Stück innerhalb weniger Wochen, aber die gleiche Zeit genügte für die Künstlerin, um die Lust daran zu verlieren. Sie war so launenhaft; ihre Phantasie, ihr Naturell, und noch mehr ihre Schwäche trugen hierzu bei. Sie fragte Jedermann um Rath, und es gab Niemanden, der nicht Einfluß auf sie hatte. Die Spöttereien

eines Kritikers konnten genügen, um ihr dieselbe Idee, von welcher sie noch fünf Minuten vorher entzückt war, zu verleiden. So geschah es auch mit „*Abrienne*“. Die Rathgeber der Rachel machten der Tragödin Angst vor einem Experimente im Drama. Hermione und Pauline sollten Prosa sprechen, die Töchter Corneille's und Racine's sich in einen Schützling Scribe's verwandeln — welche Profanation! Fräulein Rachel erschien also am Tage der Leseprobe im Comité mit dem festen Entschlusse, die Rolle abzulehnen. Die Versammlung war vollzählig. Die Schauspielerinnen des Théâtre Français welche damals noch ein Votum bei der Beurtheilung der eingereichten Stücke besaßen, setzten sich zu ihren Collegen, die ganze Versammlung nahm die Miene eines Areopags an, und uns ahnte nichts Gutes, als wir eintraten. Scribe nahm das Manuscript und begann die Vorlesung. Ich lehnte mich in einen Fauteuil zurück, um ruhig beobachten zu können. Eine doppelte Comödie spielte sich jetzt vor mir ab: zuerst die unsrige und dann jene, welche in aller Stille im Innern der Schauspieler vorging. Da diese halb und halb von den Absichten ihrer berühmten Collegin Kenntniß hatten, so befanden sie sich in einer delicatesen Lage. Ein speciell für Fräulein Rachel geschriebenes Stück, das von dieser zurückgewiesen wurde, konnte zu ernststen Schwierigkeiten führen, ganz abgesehen von den gerichtlichen Streitigkeiten, die in Aussicht standen, falls das Comité die Novität annehmen sollte. Die Versammlung beobachtete also während der Vorlesung die Züge des Fräulein Rachel. Die Künstlerin blieb vollkommen gleichgiltig, die Anderen blieben es auch. Während dieser langen fünf Acte lächelte und applaudirte sie kein einziges Mal; sie nahm auch nicht den geringsten Antheil an der Sache; die Anderen blieben ebenfalls theilnahmlos; sie applaudirten nicht, sie lächelten nicht. Diese allgemeine Theilnahmlosigkeit war eine so vollständige, daß Scribe, der zu bemerken glaubte, daß einer unserer Richter nahe daran sei, einzuschlafen, sich unterbrach, um ihm zu sagen: „Geniren Sie sich nicht, mein lieber Freund, ich bitte Sie darum.“ Der Künstler deprecirte auf das lebhafteste. Dies war der einzige Erfolg der Vorlesung. Doch ich irre mich; wir sahen noch eine Wirkung oder wenigstens das Anzeichen einer solchen. Im fünften Acte, während der vorletzten Scene wurde Fräulein Rachel unwillkürlich durch die Situation fortgerissen; sie bewegte sich in ihrem Fauteuil, in dem sie bisher unbeweglich geruht, und beugte den Oberkörper leicht vor, wie Jemand, der zuhört und den Gang der Handlung mit Interesse verfolgt. Als sie jedoch wahrnahm, daß ich sie beobachtete, fiel sie augenblicklich in ihre



frühere Stellung zurück, und ihr Antlitz wurde wieder marmorrühig und kalt. Nach beendeter Vorlesung begaben wir uns, Scribe und ich, ins Cabinet des Directors, welcher uns daselbst nach einigen Minuten aufsuchte und uns mit einem Ausdruck des Bedauerns, der uns aufrichtig schien, mittheilte, Fräulein Rachel behauptete, daß die Rolle ihrem Wesen ferne liege; da das Stück nun für sie geschrieben sei, müsse das Comité die Vorlesung als nicht stattgefunden ansehen. „Das heißt,“ erwiderte Scribe, „unser Stück ist zurückgewiesen. Sehr gut! Nur wer zu warten versteht, erreicht sein Ziel.“ Den nächsten Tag kamen drei Theater-Directoren zu uns, welche das Werk für ihre Bühnen verlangten. Scribe liebte Vergeltungen, die einer Rache ähnlich sahen, besonders wenn dies rasch geschehen konnte. Er wollte daher einen der Anträge annehmen, ich machte jedoch entschiedene Opposition. „Mein lieber Freund,“ sagte ich ihm, „das Stück wurde für das Théâtre Français verfaßt, es muß auch im Théâtre Français aufgeführt werden. Die Rolle ist für Fräulein Rachel geschrieben, sie muß auch von ihr gespielt werden.“ — „Aber wie kann man sie dazu bestimmen?“ — „Noch weiß ich es nicht, aber es muß geschehen. Im Verlauf unserer Arbeit, bei welcher ja Ihr Antheil der größere war, gaben Sie mir oft die ehrende Versicherung, daß ich die Rolle der Abrienne besser verstünde als Sie. In der That habe ich oftmals diese Tragödin in einer ganz neuen Gestalt gesehen: diese edle Interpretin Corneille's ließ sich von den erhabenen Gefühlen der tragischen Helbin, die sie darstellte, hinreißen — Corneille's Größe war in ihr Blut übergegangen. Wohlan, nur auf dem Theater Corneille's kann diese Rolle dargestellt werden.“ Mein Ausdruck der Ueberzeugung besiegte Scribe; es geschah jedoch nicht ohne Mühe. Die Directoren bestürmten ihn mit Bitten, und einer von ihnen sagte gar, um uns zu bestimmen: „Meine junge Liebhaberin ist noch nie auf der Scene gestorben, sie wäre überglucklich, einmal vergiftet werden zu können.“ So kräftig auch dieses Argument war, es überzeugte mich dennoch nicht. Als jedoch sechs Monate vergangen waren, ohne daß sich etwas Neues ereignet hätte, erklärte mir Scribe, nicht länger warten zu können. „Ich verlange nicht mehr als acht Tage,“ antwortete ich ihm. „Man hat Sie ja eingeladen, eine Woche in Serincourt zuzubringen, reisen Sie hin. Wenn ich bis zu Ihrer Rückkehr nichts erreicht habe, so ergebe ich mich.“ — „Gut denn, heute über acht Tage erwarte ich Sie um 11 Uhr zum Frühstück.“ — „Um 11 Uhr also, heute über acht Tage.“ ... Legouvé erzählt sodann, daß er Fräulein Rachel eine neuerliche Vorlesung des Stückes in ihrer eigenen

Behauptung proponirte; sie selbst solle aus ihrem Freundeskreise eine Jury wählen. Sodann fährt Legouvé fort: „Der Antrag wurde angenommen. Fräulein Rachel sagte Abends zu einer ihrer Freundinnen: Ich kann es Herrn Legouvé nicht abschlagen, aber niemals spiele ich diese . . . . (Ich nehme Anstand, diese Worte niederzuschreiben, so kräftig und unedel waren sie.) Für den nächstfolgenden Tag gaben wir uns ein Rendezvous, und die Künstlerin wählte Jules Janin, Merle, Rolle und den Director des Th   tre Français zu Richtern. Ich kam ein wenig aufgereg  t in die kleine Versammlung. Aber mich beherrschend und überzeugt von meinem Rechte, hatte ich mich zum Kampfe gut ger  stet. Mein Plan war einfach. Scribe war ein ausgezeichnete r Vorleser und hatte dem Comité unser Stück reizend vorgetragen, eine einzige Rolle ausgenommen. Nach meiner Ansicht hatte der Vorleser die Rolle Adrienne's nicht genug der Persönlichkeit Fräulein Rachel's angepaßt; er hatte sie mit Anmuth, Geist und Wärme gelesen, aber so wie man die Rolle einer jungen Liebhaberin liest. Man fühlte in dieser Frau nicht genug die Heroine heraus, die Seelengröße, die Hoheit fehlte. Und gerade das war der Punkt, von welchem aus Fräulein Rachel für diese neue Gestalt zu gewinnen war. Die Aufgabe war für die Künstlerin nicht ohne Gefahren und Schwierigkeiten! es galt also diese zu mildern und auszugleichen. Durch die Art und Weise der Diction mußten alle Nuancen hervortreten, kurz es mußte ihr bewiesen werden, daß die Metamorphose, welche das Publicum zu erleben glaube, für sie bloß einen Costüm-Wechsel bedeuete. Diese feine Nuance war nach meiner Meinung von Scribe nicht genug hervorgehoben worden; ich studirte sie aber zwei Tage lang, um sie deutlich hervortreten zu lassen. Ich trete ein und werde liebenswürdig mit jener einschmeichelnden Grazie empfangen, welche der Künstlerin eigen war. Sie bereitet mir ein Glas Zuckerwasser, sie stellt mir einen Stuhl zurecht, sie schlägt eigenhändig die Vorhänge zurück, damit das volle Licht hereinfluthen könne. Ich, der ich den famosen Ausspruch kannte: „Nie spiele ich diese“ — ich lachte innerlich über diese Verschwendung von Liebenswürdigkeit, da ich ja den Zweck dieses reizenden Manövers errieth. Wer würde auch bei einer so anmuthigen Zuhörerin von einer vorgefa  sten Meinung oder von Böswilligkeit sprechen dürfen? Ich beginne. Während des ganzen ersten Actes applaudirte, lächelte, nickte Fräulein Rachel Beifall, zeigte überhaupt das gerade Gegentheil ihres früheren Benehmens im Comité. Warum sie es that? Ich errieth es sehr leicht; sie hatte sich ihren Plan gemacht. Ihre Entschuldigung sollte sein, daß

ihr die Rolle nicht liege. Da nun Abrienne im ersten Acte nicht erscheint, konnte ihn Fräulein Rachel loben, ohne die mindeste Gefahr zu laufen. Eben das Lob würde die später auftretende Zurückhaltung als ganz unparteiisch, das Bedauern bei der Ablehnung als höchst aufrichtig erscheinen lassen. Aber diese Schlaueit war ein großer Fehler. Sobald ihre Freunde diese Beifallsäusserungen bemerkten, folgten sie dem gegebenen Beispiele, und ihre Hände gewöhnten sich zu applaudiren. Der Vortragende, durch den Beifall ermutigt, wurde selbst davon fortgerissen, und als ich beim zweiten Acte anlangte, hatte ich mein Publicum in der Hand und steuerte mit vollen Segeln, vom Sturm des Erfolges getragen, auf mein Ziel los, wie belebt durch jenen elektrischen Funken, den alle dramatischen Schriftsteller kennen und der zündend einschlägt, wenn der Sieg errungen ist. Im zweiten Acte erscheint Abrienne mit der Rolle der Bajazet in der Hand, welche sie studirt. Der Prinz von Bouillon nähert sich ihr voll Galanterie und sagt ihr: „Was fehlt Ihnen denn noch?“ — Sie antwortet: „Die Wahrheit.“ — „Bravo!“ rief Janin. Ah, dachte ich mir, welch' ein Freund, denn der Einfall war wirklich kein Bravo werth. Auch Fräulein Rachel wendete sich gegen Janin mit einem Blick, welcher deutlich sagte: Sollte das ein Verräther sein? Glücklicher Weise eroberte sich die Ansicht des Verräthers bald alle Zuhörer. Fräulein Rachel, überrascht und verlegen zugleich, daß ihr die frühere Geringschätzung ganz abhanden gekommen, ließ sich von dem allgemeinen Eindruck mitreißen und begnügte sich, nach dem zweiten, sehr beifällig angenommenen Acte zu sagen: „Es schien mir immer, als ob dieser Act der beste wäre.“ Das war ihr letzter Versuch zu heucheln. Vom dritten Acte an warf sie muthig ihr erstes Urtheil über Bord, just, wie sich gewisse Politiker von ihrer gestrigen Meinung befreien. Sie applaudirte, lachte, weinte und rief von Zeit zu Zeit aus: „Ach wie dumm war ich doch!“ — Und nach dem fünften Act fiel sie mir um den Hals, umarmte mich herzlich und sagte: „Wie kommt es, daß Sie nie daran dachten, Schauspieler zu werden?“ Der Vorleser hatte den Dichter gerettet. Das freute mich und schmeichelte mir auch, denn einige Tage vorher hatte sie, nachdem sie Guizot auf der Tribüne gehört, den Ausspruch gethan: „Wie gerne möchte ich mit diesem Manne eine Tragödie spielen!“ Am folgenden Tage trat ich um 11 Uhr bei Scribe ein. „Nun,“ sagte er mit einer spöttischen Miene, „wo halten Sie?“ Statt jeder Antwort zog ich ein Papier aus meiner Tasche und las ihm laut vor: „Théâtre Français. Heute Mittag Probe von Abrienne Lecouvreur.“ —

„Warum nicht gar!“ rief er aus. Ich erzählte ihm alles, und einen Monat später flog der Vorhang zur ersten Aufführung von „Abrienne“ in die Höhe.“ Hier endet die interessante Erzählung.

Das Drama, so interessant und ergreifend es auch sein mag, gehört nicht zu den besten Erzeugnissen Scribe's. Der Dichter, der in seinen späteren Schöpfungen es mit der naturgemäßen Lösung der von ihm gewählten Conflicte und Verwicklungen nicht immer sehr genau nahm, hat sich auch in dieser Schöpfung, die nicht sowohl einen tragischen als vielmehr einen traurigen Vorwurf behandelt, um den kunstgemäßen Austrag desselben nicht sonderlich gesorgt. Die ethische Seite des Motivs hat er ganz unbeachtet gelassen und sich dafür mit seiner ganzen Kraft auf das Historische — oder was er für historisch hielt — geworfen. Das Stück hinterläßt daher einen durchaus düsteren, traurig stimmenden Eindruck und bedrückt den Zuschauer, statt ihn zu befreien. So excellent sich auch hier wieder das eminente Talent Scribe's in der Verschlingung einer Menge feiner und zart ausgepönnener Intriquen äußert, so grob und brutal geht der Dichter mit dem Schicksale seiner Charaktere um, so ungerecht vertheilt er Glück und Unglück unter sie, so wenig gewissenhaft wägt er Schuld und Strafe ab. Abrienne muß sterben, weil ein grausamer Zufall in seiner tyrannisch-tückischen Laune — und der fünfte Act es so wollen. Die Herzogin von Bouillon, ein Weib voller Arglist und kalter Eigensucht, welches die Bastille verdiente, triumphirt, und Moritz von Sachsen, eine Incarnation von Rittersinn und Seelenadel, wird für alle seine Aufopferung, seine Treue und seine Ritterlichkeit mit dem Verluste der Geliebten belohnt und zwar in dem Momente, in welchem er ihrer würdig wird — wen würde solche Willkür, die mit orientalischer Despotenlaune herrscht, nicht auf's Tiefste verstimmen? Abrienne geht unter, weil das Stück andernfalls sechs oder sieben Acte haben müßte. Man erkennt bei einiger Prüfung sofort, daß sie für die Leichtfertigkeit des Dichters büßt, der von einem intriganten Zwischenfall zum andern eilte und sich so lange mit diesen Verwicklungen aufhielt, bis seine Zeit abgelaufen war und die Nothwendigkeit des Schlusses hervortrat. Ein solcher war leicht zu finden; statt den Knoten wieder aufzulösen, wurde er einfach durchhauen. Was thut das auch? Der französische Zuschauer sucht Spannung, Unterhaltung und erschütternden Effect — auf wessen Kosten ist ihm ziemlich gleichgültig. Mir kommt das Verfahren, das Scribe hier angewendet hat, etwa so vor, wie das eines Gärtners, der ein prächtiges Bouquet aus allerhand schönen Blumen zusammenstellt

und dann aus Verdruß, weil er nicht gleich die rechte Blüte für den Mittelpunkt findet, damit in den Stall läuft und es den Kühen zum Futter hinwirft.

Unter der zahllosen Menge von Bühnenstücken giebt es eine Gruppe, die trotz ihrer Minderwerthigkeit sich seit Jahren auf dem Repertoire halten, weil sie eine sogenannte Bravourrolle für Virtuosen bieten, über deren Darstellung der Zuschauer gern die Seichtigkeit und Nichtigkeit des Ganzen vergißt. In der Regel ist es ein Gebrechen wie: Blindheit, Stummheit, Stottern oder eine lächerliche Angewohnheit oder aber Verkleidungen, welche die Kunstfertigkeit des Schauspielers erfordern und ihn zur Anbringung vieler seiner Nuancen und Einzelzüge einladen. Eines der bekanntesten dieser Art von Dramen ist das von Scribe verfaßte Lustspiel: „*Les doigts de fée*“, das auf den deutschen Bühnen meist in der von Th. Gassmann herrührenden Bearbeitung, die den Titel: „*Feenhände*“ führt, gegeben wird. Dieses Stück, das Scribe übrigens ebenfalls in Gemeinschaft mit Legouvé schrieb, ein Mittel Ding zwischen Schau- und Lustspiel, bringt einen Stotterer auf die Bühne, welcher einer der liebenswürdigsten und rührendsten Menschen seiner Art ist, weil sein Gebrechen mit wahrhaft virtuoser Feinheit, Discretion und Delicatesse von den Verfassern behandelt worden ist. — Dabei verräth das Stück trotz seiner Nüchternheit an Gedankengehalt und tieferer Charakteristik (die Hauptrolle ausgenommen) in der Erfindung der Fabel und in der Verwebung der einzelnen Fäden der Handlung den echt französischen Chic, der selbst aus alltäglichen und abgenutzten Motiven etwas Gescheidtes zu machen versteht. — Wie oft ist schon das Thema dramatisch und episch behandelt, daß eine arme Waise, die, von vornehmen Verwandten verstoßen, in die Fremde gehen muß, um sich ihr Brot durch ihrer Hände Arbeit zu verdienen, später zu Stellung und Ansehen gelangt und dabei Gelegenheit findet, ihre hochmüthigen und herzlosen Peiniger durch Edelmut und Großsinnigkeit zu demüthigen? Man sollte meinen, aus einem solchen Sujet ließe sich kaum noch ein rechtsschaffenes Stück zu Stande bringen, ohne daß die Zuschauer in einen chronischen Gähnskrampf verfielen, selbst wenn dazu die nöthigen Liebesseufzer und Rührungsthränen als würzende Ingredienzien in möglichst großen Dosen verwandt würden. — Der Franzose, auch wenn er nicht den glänzenden Namen Scribe's führt, bringt gleichwohl auch das scheinbar Unmögliche fertig — wenn es sich eben um die Kunst des Componirens handelt. Was in der Malerei ein gewandter Colorist, das leistet in der Dramatik der Franzose als Modelleur. Der unersprißlichste Stoff wird unter seinem kunstgeübten Meißel

zu einem interessanten, anregenden Gebilde, dessen ganze Composition und Detailausführung derart besticht und blendet, daß der Beschauer nur bewundernd das Ganze betrachtet, sich dem Reize der gesammten Anordnung gefangen giebt und darüber ganz zu untersuchen vergißt, ob nicht hier oder dort eine Arabeske lediglich nur zur Verdeckung eines argen Schnitzers in der Gliederung, einer plumpen Formgestaltung oder einer Unfertigkeit in der Ausführung der Einzeltheile angebracht wurde, ob die Idee und der Charakter des Gebildes ein einheitlicher und der Kunststil ein reiner sei. — So auch hier bei unserm Drama. Man folgt von Act zu Act mit steigendem Interesse der Scene, sieht mit Spannung und Aufmerksamkeit, wie sich mit jedem Momente das kunstvolle Gewirr der Fäden immer mehr und mehr verschlingt und zu einem dichten Gewebe erweitert, in welchem sich allmählig ein buntfarbiges Genrebild dem erstaunten Blicke präsentirt: allein wir vergessen darüber vollständig zu prüfen, ob auch das Colorit dieses Bildes ein richtiges, die Farbenstellung eine harmonische und die Zeichnung eine lichtvolle und correcte sei.

Und das ist im vorliegenden Falle ein Glück. Denn wenn man an die Prüfung der Personen und Verhältnisse mit dem Maßstabe der Wirklichkeit in der Hand herantreten wollte, würde man eine Kette von romanhaften und erkünstelten Situationen und psychologische Absurditäten entdecken und sich über die Oberflächlichkeit der ganzen „Mache“ ärgern. Schon das Motiv verräth diese Neigung zum „Absonderlichen: — eine Herzogin als Schneiderin! Welch' eine Idee! Ein deutscher Autor würde vor solch' einem märchenhaften Sujet erschrecken und nicht daran zu gehen wagen. Der Franzose greift frisch und fest zu, thut eine gute Dosis Empfindsamkeit, Edelmuth und Selbstlosigkeit hinzu, und siehe da, der Erfolg ist grandios. Denn durch Rührung wird das Spiel allemal gewonnen, zunächst bei den Frauen, dann aber auch bei den Männern, was eigentlich für die Herzensgüte der Menschheit zeugen müßte, wenn eben der im Theater anwesende Theil ihren Durchschnittscharakter repräsentirte.

Wie in den meisten Stücken der französischen Koryphäen des Dramas, so sind auch in diesem eine Anzahl sehr dankbarer, weil interessanter und mit scharfer Charakteristik versehener Figuren enthalten, welche von den Schauspielern mit Lust und geistiger Regsamkeit gespielt werden. Auch dieser Umstand sichert diesem Stück einen Theil des Erfolges, der vollends nicht ausbleiben kann, wenn die Herzogin-Schneiderin von einer anmuthigen und natürlichen Schauspielerin und der Richard Kerbriand von einem Künstler gespielt wird,

der die Geschicklichkeit besitzt, das Uebel des Stotterns in einer Weise zur Darstellung zu bringen, die zwar fein komisch, zugleich aber auch rührend, das Mitleid regend wirkt. — Was ein feiner Künstler in dieser Hinsicht zu leisten vermag, habe ich einmal gelegentlich eines Gastspiels des rühmlichst bekannten Ludwig Barnab mit wahrer Freude zu beobachten Gelegenheit gehabt. Dieser feine, kluge Künstler, der mit dem richtigen Tactgefühl des wahren Genies alles zu vermeiden bestrebt ist, was irgend nach Effecthascherei aussehen könnte, wußte das Gebrechen in einer Weise zu geben, die von glänzender Virtuosität zeugte. Er sprach ganze Sätze ohne Anstoß, wie es die Stotterer pflegen, zwar mit ungleichem Tempo, bald rascher, bald wieder langsamer, weil in gewissen Momenten der Stotterer ängstlich wird und sich dann in Acht nimmt, stecken zu bleiben; dann aber trat auf einmal ein Wort auf die Zunge, was absolut nicht heraus wollte: eine kleine Anstrengung und auch dieses Hinderniß war überwunden. Zuerst ein Absatz, bei dem die Hälfte des Wortes noch in der Kehle zurückblieb, dann noch ein Versuch und das widerspenstige Ding mußte sich, wenn auch unter Widerstreben, fügen, worauf dann die Rede wieder in alter Weise ihren Fortgang nahm, als sei nichts passiert. Wenn man den angstvollen Ausdruck des Tones, in dem sich die Pein des Sprechenden kund gab, und die verlegene Verwirrung in dem Mienenspiel in solchen Momenten des Stockens sah und hörte, so konnte man bei aller Versuchung zum Lachen nicht ohne herzliches Mitleid bleiben, und wie komisch der Künstler auch die Manieren des Stotterers wiederzugeben wußte — die Rührung behielt doch die Oberhand. Wenn in solch' excellenter Weise eine derartige Rolle, deren Reiz vorwiegend auf dem Aeußerlichen beruht, gespielt wird, so fragt der Zuschauer begreiflicherweise nicht viel nach dem tieferen Gehalt des Stückes, sondern genießt in vollen Zügen den Augenblick, und das mit vollkommenem Recht, denn wer will ihn tadeln, daß er im Theater ein so feines Vergnügen über alle andere Rücksichten setzt? Vollends, wenn gar noch, wie es bei Barnab der Fall ist, der Zauber einer vollendeten Eleganz im Aeußeren, in den Geberden und Bewegungen und eine natürliche Vornehmheit des Vortrags den Reiz auf den höchsten Gipfel erhebt und ein warmer Herzenston die lebhafteste Theilnahme regt? — Wer einmal diese Rolle in einer solchen meisterhaften Darstellung gesehen hat, wird begreifen, wie es zugeht, daß ein zwar amüsantes, aber doch recht oberflächliches Stück wie dieses auch bei uns Deutschen immer neues Leben und neue Zugkraft zu bewahren vermag, aber auch zugleich mit Verstimmung über das Ungeschick

erfüllt werden, das so viele sogenannte „Bonvivants“ in dieser Rolle befunden, indem sie das Stottern in verber, nahe an das Possenhafte streifender Drastik geben. — Eine dritte recht interessante Rolle ist die des Tristan, eines Typus des leichtlebigen, verschwenderischen, gewissenlosen, genussüchtigen und dabei doch in gewissem Grade empfindsamen Pariser Edwenthums, welches nur in den distinguirten Sphären des high-life gedeiht, äußerlich glänzend und innen hohl und haltlos ist, jeder noblen Passion huldigt, begabt, lebendig und von vollendeten Manieren ist, also ganz und gar geeignet erscheint, Frauen zu imponiren, zu reizen und zu erobern, zumal jenen pikanten Frauen der beau monde, die ein herausschendes Parfüm, etwas rouchhafte Abenteuerlichkeit an Männern lieben. Es ist selbstredend, daß zur Repräsentation eines solchen Typus eine tadellose Elasticität, Eleganz und Behendigkeit in dem Vortrage wie auch in dem äußern Auftreten, jene windspielartige Leichtigkeit der Bewegung und jene vornehme, nonchalante Grazie gehört, die den „lion“ der Pariser Salons charakterisirt. Für eine Bühne, die ein im französischen Conversationsstück gut eingespieltes Personal besitzt und jene drei Rollen mit eleganten Schauspielern zu besetzen vermag, ist dies Stück eine außerordentlich dankbare Aufgabe.

---



## Alexandre Dumas (Sohn).

### Die Fremde. — Die Danischeckss.

Außer der berühmten „Camelien-Dame“ von dem jüngeren Dumas, jenem Drama, in welchem der Autor eine Vertheidigung der feineren Prostitution mit unglaublichem Raffinement und mit einer nur für das Pariser Publicum verständlichen Dreistigkeit geliefert und der sogenannten Demi-Monde-Dramatik die Wege gebahnt hat, ist wohl keines seiner Bühnenerzeugnisse mit solch' fieberhafter Eile hingenommen worden, wie die „Fremde“, die im Jahre 1876 ihren Lauf über die französischen und ausländischen Bühnen begann. „Vor fünfzehn Jahren“ — so soll Dumas nach der ersten Aufführung der „Fremden“ im Theater Français gesagt haben — „wäre dies Stück ausgepiffen worden. Ich darf wohl sagen, daß nicht ich dem Publicum entgegengekommen bin, sondern daß sich dasselbe mir accommodirt hat.“ So berichtet Gottlieb Ritter in einem Feuilleton der „N. Fr. Presse“ gelegentlich eines Besuchs bei dem Verfasser der „Fremden“. Wir können den Parisern dieses Lob ruhig gönnen und nur wünschen, daß es nicht dereinst auch auf uns Anwendung finden möge, denn es gehört eben französische Ethik dazu, um sich mit den Anschauungen und Lebens-Maximen zu befreunden, die uns hier in seinem neuesten Product der Vater des Demi-Monde-Dramas vorträgt. „Die Camelien-Dame“ und „Die Demi-Monde“, die beiden frühesten größeren dramatischen Erzeugnisse Dumas', charakterisiren seine Sitten- und Weltanschauung so hinlänglich, daß es nicht nothwendig ist, lange Excurse über die Pseudo-Moral dieses Autors zu schreiben, die sich auch in diesem seinem neuesten Werke wiederfindet. In Stücken, wie diesen, liegt das verführerische Gift, durch welches das sittliche Gefühl der

Franzosen corrumpt und die heiligen Bande des Familien- und Ehelebens zerstört worden sind. — Schon in der „Frau des Claudius“, die ebenso wie „Die Fremde“ und „Die Danischeck“ (letztere rühren in der That von Dumas her) an wirkliche Vorkommnisse innerhalb der Pariser Gesellschaftskreise anknüpfte, wurde es klar, daß Dumas mit seinem fürchterlichen: tue-la, das er dem betrogenen Ehegatten zuruft, das Verbrechen mit einem Verbrechen zu sühnen anrath und daß für ihn sowohl das Sittengesetz, wie jenes des bürgerlichen Staates „Hecuba“ ist. — In seiner „Fremden“ zeigt sich das abermals, zwar nicht so unverhüllt, aber darum nicht weniger deutlich. Das Stück wirkt ähnlich jenem geheimnißvollen Giftparfüm, das mit wunderbar herauschendem Dufte die Sinne berückt und der Phantasie verführerische Trugbilder vorzaubert, damit aber zugleich in den Organismus den Keim des Todes legt, ein Gift, dessen Gefahr um so größer ist, je schwerer es für den Zuschauer hält, die wahren Eigenschaften dieses tödtlichen Stoffes zu erkennen. — Pharisaische Gleichnerei wird allerdings einwenden können: „Was wollt Ihr, siegt nicht die Tugend und geht nicht das Laster zu Grunde? Sind das nicht alles sehr anständige und honnette Leute, mit denen Euch der Dichter zusammenführt; kommt denn irgend etwas vor, was vor dem Tribunal der Tugend ein Verdammungsurtheil nach sich ziehen würde?“ In der That, nein; das Decorum wird äußerlich nicht verletzt. Alles präsentirt sich im Lichte der „guten Gesellschaft“ — äußerlich. Aber unter dem lustigen, durchscheinenden Costüme, welches diese gute Gesellschaft zur Schau trägt, lugt die sittliche Corruption und die gemeine Nudität des Lasters hervor, und es ist wahrlich nicht das Verdienst jener Menschen, die uns der Dichter vorführt, wenn sie nicht Gelegenheit finden, sich in ihrer ganzen sittlichen Blöße und Ausfägigkeit vor uns zu zeigen, denn den besten Willen dazu muß ihnen Jeder zutrauen. Es fehlt ihnen eben nur an dem rechten Anlaß zur Sünde, den des Dichters Schlaueit, um nicht seine Schützlinge um die Gunst des Publikums zu bringen, weislich fern zu halten wußte. Bekanntlich wirkt aber die halbverhüllte Nacktheit, die mehr ahnen und errathen läßt, als sie zeigt, viel gefährlicher und verführerischer auf die Phantasie als die unverhüllte, und hierin eben liegt das Frivole und Verwerfliche in dem Schaffen des Dichters. — Der Zuschauer wird unvermerkt für die innerlich inficirten Charaktere gewonnen, sein Mitleid geregt, an seine Toleranz und Milde mit Erfolg appellirt, ohne daß er sich bewußt wird, wie unwürdig die Objecte sind, an die er diese schönen menschlichen Regungen

vergeudet, weil er keine Gelegenheit findet, die Unhaltbarkeit und Lügenhaftigkeit dieser angeschminkten Moralität, in der seine Helden und Heldinnen einherparadiren, auf die Probe zu stellen. — Mit dem Mitleid für das glänzende Elend, das der Dichter vorführt, sucht er auch zugleich schwächliche Nachsicht gegen ein unverzeihliches Deficit an sittlicher Tüchtigkeit und Charaktergröße dem Zuschauer aufzuschwären, indem er für laze Grundsätze Beschönigung und Entschuldigung sucht, und auf diese Weise flößt er dem Zuschauer, der nicht auf der Hut ist, mit dem Duft der Menschenliebe zugleich auch das tödtliche Gift der die sittliche Empfindlichkeit einschläfernden Frivolität ein. Das ist das degenerirende Element in diesem und den früheren Dumas'schen Stücken, welches dieselben für junge, unreife Gemüther geradezu zu einer sittlichen Gefahr macht. Man lasse seine Töchter und seine Frau zu Hause, wenn man nicht von ihrer sittlichen Reife und Uner-schütterlichkeit überzeugt ist und wenn man das weibliche Tugendgefühl nicht einer pietätlosen Verletzung aussetzen will. Wahrlich, bewundernswerth ist das perfide Raffinement, mit dem die Kunst des französischen Autors den tückischen Wurm zu verbergen verstand, der an seinen Blüthenknospen nagt und ihr duftiges Leben vernichtet, ohne daß der entzückte Beschauer es nur ahnt!

Es ist eine nationale Eigenart der französischen Dichter, ihre Stücke so zu bauen, daß sie gewissermaßen aus Mosaikstücken zusammengesetzt erscheinen und daher zur genauen Wiedergabe der Handlung die Abzeichnung jedes einzelnen Partikelschönen nöthig wird, was natürlich bei besonders zahlreichen Vorgängen und Momenten nicht angänglich erscheint, wie es z. B. bei diesem Stück zutrifft. — In der Mosaikarbeit liegt aber auch zugleich der gegründete Vorwurf, denn die Handlung eines Dramas soll, wie die Pinselstriche eines Gemäldes, auch in einander übergehen, keine Fugen, keine Kennzeichen der Zusammensetzung aufweisen. In dieser Hinsicht ist die Structur der „Fremden“ höchst unkünstlerisch. Kommen und Gehen und Gehen und Kommen, eine lange Reihe von Szenen, in denen zumeist nur zwei Personen sprechen, stellt den Gang der Handlung dar, die aus einer rosenfranzartig aneinander gereihten Anzahl von Situationstableaux besteht. So macht man kein Drama; denn in einem Drama soll, wie es der Name anzeigt, gehandelt, nicht bloß geredet werden. Wenn man das Stück im Ganzen betrachtet, hat man die Empfindung, als habe man einen Roman in fünf Kapiteln gelesen, zu dem auf der Bühne die Tableaux geliefert wurden. Während man von einem regelrecht construirten

Drama verlangen muß, daß die Vorgänge und Handlungen durcheinandergeschlungen, miteinander verwebt erscheinen, daß eine Action in die andere eingreift und das gleichzeitige Werden der Dinge und Begebenheiten durcheinander sich vor dem Auge des Zuschauers abspielt, wie es ja eben das Wesen des Dramatischen erfordert, sehen wir hier die einzelnen Begebenheiten in loser Folge nacheinander sich abwickeln, wir haben also statt der dramatischen die epische Darstellung vor uns. — Der Franzose freilich kümmert sich vertheufelt wenig um die Gesetze der Wissenschaft, die auch dem Drama seine bestimmte, unabänderliche Form und Architectonik anweisen. Er fragt nur allein nach der Wirksamkeit. Der Vorwurf, daß Dumas kein Drama, sondern einen in Acte eingetheilten Roman lieferte, wird daher von dem Dichter wohl nur mit Achselzucken und geringschätzigem Lächeln als eine deutsche Schulmeister-Marotte behandelt werden.

Nun zu dem Inhalte. Es muß vorangeschickt werden, daß zu der Titelrolle die durch ihren Scheidungsproceß bekannt gewordene Prinzessin von Beauffremont-Bibisco das Modell geliefert hat, was den Verdacht regt, daß es Herrn Dumas zu einem Theile auch darauf ankam, mit seinem Stücke auf die Scandalssucht des Publikums zu speculiren und dadurch Sensation zu machen. Die Rechnung scheint nicht unrichtig gewesen zu sein, denn wie der eingangs erwähnte Dumas-Interviewer berichtet, hat das Stück im Théâtre Français einen fast beispiellosen Erfolg errungen und eine lange Reihe von Wiederholungen erlebt, ein Umstand, der für die sittlichen Zustände der Pariser Gesellschaft bezeichnender erscheinen dürfte, als die Legion von Schriften über Frankreich und die Franzosen es lehren, die nach dem letzten Kriege erschienen sind. Wo es sich um einen pikanten Scandal handelt, da ist die Pariser *fine fleur* allemal auf dem Platze. Man denke nur an die Zeiten der *Finette*, der *Cora Pearl* und der *Teresa*.

Die „Fremde“ ist Frau Clarkson, eine Dame, von deren Extracurriculären und kleinen Scandalen sich die aristokratische Damenwelt ebenso gern bei den Theatercercles zu unterhalten pflegt, wie die Lions des Jockey-Clubs von ihrer Schönheit und von ihrer imponirenden Manier, mit der sie die Männerwelt erobere, schwärmen: mit einem Worte ein Weib, ganz wie geschaffen, die routinirtesten Lebemänner zu ruiniren und der *Medisance* von ganz Paris zu trotzen. Mrs. Clarkson bedient sich denn auch der ihr von der Natur und dem Glücke verliehenen reichen Gaben im vollsten Maße, um sich einen Stab von enragernten Anbetern zu halten, zu denen

auch der durch seine galanten Abenteuer und seine wüsten Antecedenten nicht minder wie durch seine Heirath mit der unermesslich reichen und im Schmucke ihrer Jugendlichkeit und Schönheit strahlenden Tochter des Kaufmanns Mauriceau bekannte Herzog von Septmonts gehört. — Da der Letztere diese Heirath lediglich aus Rücksicht auf seine total zerrütteten Verhältnisse geschlossen hat und sich um seine Gattin nicht im mindesten kümmert, sondern im Gegentheil das alte Lüstlingsleben mit verstärkter Leidenschaft fortsetzt, so ist die natürliche Folge eine unglückliche Ehe und ein der Verzweiflung und inneren Zerrissenheit anheimfallendes Frauenherz. — Das Unglück will es, daß der jungen Frau in ihrer Herzensverödung, zu der sie die Tyrannei eines eiteln und ehrsuchtigen Vaters verurtheilt hat, der Jugendgeliebte nach langer Trennung wieder unter die Augen tritt und in ihr die ganze Inbrunst einer begeisterten und schwärmerischen Sehnsucht von Neuem entfacht. Die schändlichen Demüthigungen des despotischen Gatten, die sogar so weit gehen, daß er Mrs. Clarkson wider den Willen der Herzogin in deren Abendcirkel einführt und diese dadurch vor den Augen der Gäste bloßstellt, sein strenges, kaltes Benehmen und die ihr stets bewiesene Gleichgültigkeit treiben ihre Verzweiflung auf den Gipfel und reifen in ihr den Entschluß, mit dem Geliebten zu entfliehen. Aus einem aufgefangenen Billet erfährt der Herzog den Plan und beschließt sofort durch Androhung einer Scheidungsklage den Schwiegervater zur Herausgabe einer Abfindungssumme zu bewegen und dann von seiner Gattin sich zu trennen. Nach einer höchst aufgeregten Scene zwischen ihm und der Herzogin, in der es beinahe zu Thätlichkeiten kommt, erscheint Gerard, der Geliebte der Herzogin, auf den sich nun der Haß, den Septmonts gegen die unglückliche Frau hegt, entladet und den er dabei so sehr provocirt, daß jener ihn fordert. Mittlerweile ist Herr Clarkson, der geschiedene Gatte der mysteriösen Fremden, aus Amerika Geschäfte halber nach Paris gekommen und hat die Bekanntschaft des Herzogs im Hause der Mrs. Clarkson gemacht. Das rauhe, rücksichtslose aber ungemein kühne Wesen dieses echten Sohnes der Wildniß hat dem Herzog derart gefallen, daß dieser Herrn Clarkson zum Secundanten wählt, bei welcher Gelegenheit denn Herr Clarkson sich die Veranlassung des Duells und die Details der Situation recht eingehend auseinandersetzen läßt. Die Art und Weise, wie der Herzog sich in den Besitz des Briefes gesetzt hat, die näheren Umstände seiner Heirath (dieselbe ist durch die Mrs. Clarkson vermittelt worden, und zwar in Form eines nicht eben noblen Geschäftes), das rohe Benehmen des Herzogs gegen dessen

Frau, die Art, mit der er Mrs. Clarkson dabei den Hof macht, — alle diese Momente empören das urwüchsige Gerechtigkeitsgefühl des wackern Yankee in so hohem Grade, daß er dem Herzog in ziemlich schonungsloser Weise darüber Vorhaltungen macht, und als dieser dagegen protestirt, ihm sogar einen Schurken an den Kopf wirft, was der Herzog mit einer Forderung beantwortet. Sonder Verzug wird der improvisirte Ehrenhandel sofort hinter dem herzoglichen Hotel ausgemacht, und nach einer Viertel-Stunde ist der Herzog eine Leiche, und die Frau Herzogin — eine lachende Wittve. Und die Fremde? Ja, so! die Fremde! Beinahe wäre sie vergessen. Mrs. Clarkson hat anfangs Absichten auf Herrn Gérard, den sie der Herzogin abspenstig zu machen wünscht, weil sie ihn leidenschaftlich liebt. Sie weiß sich zu diesem Behufe in der bereits bekannten Weise zu den Solons der Herzogin Zutritt zu verschaffen und droht ihr in's Geheim, daß sie den jungen Mann besitzen müsse und wenn sie gleich die Herzogin tödten sollte. Später jedoch scheint sie sich, nachdem sie erkannt, daß Gérard nichts weniger denn Liebe für sie empfinde, eines Besseren zu besinnen, denn als sie von dem Tode des Herzogs hört, resignirt sie und giebt den Liebenden sogar noch ihren Segen. Darob allgemeine Rührung und Entzücken: und gravitätisches Fallen des erschütterten Vorhanges.

Man wird sich nach dieser kurzen Skizzirung des Sujets, bei der eine Menge bemerkenswerther und für den Causalnexuſ sowohl wie die Fortentwicklung der Handlung nicht unwesentlicher Nebenumstände unberücksichtigt bleiben mußte, billig zunächst fragen, in welchem dramatischen Zusammenhange mit der Fabel denn eigentlich die von dem Titel als die Hauptperson des Stückes bezeichnete „Fremde“ steht, da sie doch in der eben gelieferten Quintessenz der Fabel sehr unvollkommen zur Geltung gelangt. Darauf ist leider eine befriedigende Antwort nicht zu geben. Man sollte es in der That nicht glauben, daß ein so kluger Autor wie Dumas sich eine solche Blöße gegeben haben könnte, in der angeführten Weise mit seiner Hauptheldin umzuspringen. Und dennoch ist es geschehen. Die „Fremde“, die eigentlich berufen wäre, mit grimmiger Hand in das Schicksal aller uns näher interessirenden Personen einzugreifen, deren ganze excentrische und ungemein selbständige von wahrhaft dämonischem Feuer der Leidenschaftlichkeit beherrschte Charakteranlage sie dazu befähigte, wie eine Rachegöttin dreinzufahren und das Verhängniß, sei es gegen sich, sei es gegen die Liebenden, sei es gegen den Herzog, herauszufordern — dieses seltene Weib mit einer

Pantherseele und der Energie eines im Kampfe mit den Stürmen des Lebens gestählten Mannes, begnügt sich damit, eine höchst matte Rolle zu spielen, nachdem sie ihre Nebenbuhlerin, die Herzogin, auf Leben und Tod in die Schranken gefordert und ihr bei dieser Gelegenheit ein curriculum vitae enthüllt hat, welches an Abenteuerlichkeit und Romanhaftigkeit einem Märchen aus „Tausend und eine Nacht“ gleich kommt. Denn daß sie schließlich sich mit ihrem Gatten, den sie ehemals gewissenlos verlassen hat und der in Folge dessen die Ehe trennen ließ, wieder versöhnt und ihm nach Amerika zu folgen beschließt, kann nur als ein Theatercoup angesehen werden, um der Situation einen Abschluß zu geben. Mrs. Clarkson liebt ihren Gatten nicht, scheint auch überhaupt der idealen Empfindung, welche man im edelsten Sinne des Wortes mit „Liebe“ bezeichnet, gar nicht fähig.

Nicht die „Fremde“ ist die Hauptperson des Stückes, sondern die Herzogin; die erstere giebt ihm nur den romantischen Lustre und das Demimonde-Parfüm, für welches Mrs. Clarkson eine ausgesprochene Vorliebe verräth — wenn auch nur aus Caprice, und um der „Welt“ ihre Nichtachtung zu bezeigen. — Hierin zeigt sich wieder die französische Windbeutelei, die ohne Bedenken, wo es ihr eben nur paßt, einen kühnen Gewaltstreich in der Charakterzeichnung vollführt und leichten Muthes eine Hyäne in eine Taube verwandelt. — Ein anderer Mangel des Stückes liegt in der Zeichnung des herzoglichen Paares. Die Herzogin ist entschieden nach dem Modell einer tragischen Figur veranlagt. Sie ist edel, resignirt, selbstbewußt in dem Gefühle ihres unwürdigen Schicksals, und tiefen Empfindungen zugänglich, dabei entschlossen und muthig im Ertragen. Eine solche Natur würde sich nicht an einen stadtbekannten, übel berüchtigten und verkommenen Wüstling haben verkaufen lassen dürfen; nachdem es aber zu ihrem Unglück dennoch geschehen, gab es wohl legalere Mittel, um sich des verhaßten nur nach dem Gelde der Herzogin trachtenden Mannes zu entledigen, als das einer buhlerischen Flucht mit der Perspective auf eine sichere Schande, die ihr denn auch in der That von einer Freundin, der Marquise Runiteres, mit treffendem Blicke prophezeit wird. Wenn ein Weib von solchem Seelenadel sich plötzlich so sehr von der menschlichen Schwäche überwältigen läßt, daß es zu verbotenen, zu unsittlichen Rettungsmitteln greift und die von der Natur und dem Geseze gezogenen Schranken gewaltsam durchbricht, so verdient es zwar Entschuldigung und Mitleid, aber es begiebt sich zugleich auch des Anspruches auf jene Achtung und Pietät, die jeder dem Unglück bereitwillig zollt; es zerstört dadurch den verklärenden Nimbus, den

ein edles Gemüth durch sein muthvolles Dulden und stilles Leiden um sich webt und der so unendlich rührend und bewunderungswerth erscheint. — Das tragische Mitleid, das wir für die Herzogin in vollem Maße empfinden möchten, wenn sie sich so verhielte, wie es ihre von Hause aus edle und seelenstarke Natur recht wohl begründen würde, sinkt in der Folge zu bloßer trauervoller Theilnahme für die Schwäche im Unglück herab. Bewunderung und Ehrfurcht dagegen, wie sie jedes echt tragische Geschick uns abnöthigt, bleiben ferne, weil die Erhabenheit im Leiden, die Größe im Ertragen, das wahre, edelste Heldenthum des Weibes fehlt. — Es ist nothwendig, dies besonders in's Auge zu fassen, weil die Franzosen durch die Sentimentalität den Zuschauer über den Mangel an Tragik ihrer Figuren häufig so meisterhaft zu täuschen und damit ein oft underrichtes Mitgefühl zu regen wissen, indem sie eben unvermerkt an die Stelle des Tragischen das Traurige setzen. Es ist die falsche, corrumpirende, gegen die sittliche Schuld nachsichtige Moral, durch welche die französische Demimonde-Dramatik ihr Publicum zu ködern weiß, jene Moral, die immer entschuldiget, wenn eine Frau durch Unglück zu Falle kommt und die Schande mit dem trügerischen „Mantel der Liebe“ zu verhüllen strebt, der in den meisten Fällen gar nicht der Liebe, sondern einer laxen, angegriffenen Sittlichkeit gehört. „Frou-Frou,“ „Die Cameliendame,“ „Marion,“ und wie die modernen Magdalenen heißen mögen — allesamt gründen sie ihre Existenzberechtigung im Drama auf diese Pseudo-Tragik, die in Wahrheit nur menschliche Schwäche ist, mit welcher wir so lange Mitleid haben, als sie eben nicht gemeinen Ursprunges ist. Der Herzogin Liebe für Gérard einflößen durfte der Dichter wohl, aber er durfte sie dieser Liebe nicht blindlings folgen lassen, sondern er mußte sie zur Entsagung oder — zum Selbstmorde zwingen: dann wäre freilich aber auch alles Folgende über den Haufen geworfen worden, es hätte ein anderes Stück daraus werden müssen. — Auch der Herzog ist theilweise in der Zeichnung verfehlt. Obwohl er als das Musterbild eines ehr- und gewissenlosen Lumpen gelten könnte, hat ihn der Dichter mit einer fast frivolen Nachsicht behandelt, so daß schwächliche Naturen ihn immerhin noch für einen ganz respectablen Gentleman zu halten geneigt sein werden. Der Edelmann nach dem Katechismus des Jockey-Clubs verdeckt zu Zeiten den rohen Genußmenschen derart, daß man an ihm irre werden könnte, wenn man nicht seine bösen Antecedentien kenne. Diesem Menschen noch eine Art von moralischem Pathos, mit dem er gelegentlich recht wirksam zu operiren weiß, beizulegen, ihn mitunter im Tone der sittlichen Ueberzeugung reden zu lassen,



war wohl ein Fehler, der vielleicht durch die Rücksichtnahme auf die fashionablen Kreise von Paris, mit denen Dumas intime Fühlung unterhält (er selber hat eine Fürstin zur Gattin) zu erklären, aber kaum zu entschuldigenden ist. — Die übrigen Personen sind leidlich gezeichnet, besonders fein der Akademiker; lebensvoll auch, wenngleich derb, der Vater Moriceau, am besten jedenfalls der Urwäldler Clarkson, ein Kerl von ungehobelten Manieren und ungeschlachten Sitten, aber kernfest und stets seines Zieles sich bewußt, dem selbst vor dem Teufel nicht bangt und der bei aller Plumpheit und Unbildung doch das Herz auf dem rechten Fleck hat. — Die Marquise Numieres dagegen ist eine glatte Salonfigur, wie der Liebhaber ein verwässerter Schmächtling. Von beiden ist nicht viel mehr zu sagen, als daß sie gewöhnliche Typen aus dem Journal amusant sind.

Nach dem Voraufgeschickten könnte es scheinen, als sei der Vorwurf der Frivolität, der im Eingang dieser Besprechung dem Stücke gemacht wurde, ein unbegründeter und lebighch aus Pruderie entsprungen, weil ja aus der bisherigen Analyse der Handlung nichts auf derlei schließen lasse. Darauf wäre zu entgegnen, daß die Anstößigkeiten nicht sowohl in den Vorgängen und Begebenheiten als vielmehr in den sittlichen Anschauungen und Grundsätzen, in den Reden der einzelnen Personen liegen. Wenn eine Frau ihrem Gemahl Vorwürfe darüber macht, weil er in später Nachtstunde trunken ihr Besuch betritt und ihr wie ein roher Lüftling seiner Maitresse begegne, wenn fortwährend Anspielungen auf das eheliche Leben der beiden mit Bezug auf den Mangel an Familie eingeflochten, über Ehe und eheliche Treue Urtheile gefällt werden, die wie cynische Frivolitäten klingen und die grenzenlose Nichtachtung und Leichtfertigkeit bekunden, mit der man über die Ehe denkt, — dann mag ein deutsches Ohr dadurch sich verletzt und deutscher Bürgersinn sich indignirt fühlen und dem Geschied danken, welches uns bisher vor solcher Vergiftung der Sitten bewahrte. — Nicht offene Verletzungen des Anstandes, sondern der frivole Ton des Ganzen, die Lascivität der Tendenz, welche die Hauptbetheiligten an den Tag legen, ist es, was mit Abneigung gegen dieses Treiben der eleganten Welt erfüllt. — Peinlich wirkt ferner auch der Umstand, daß die Zerwürfnisse und Conflict des ehelichen Lebens vor dem Zuschauer abgehandelt werden. Zänkereien und Zwistigkeiten sind in jedem Falle unerquickliche Dinge, um die sich kein dritter Unbetheiligter gern bekümmert, sie gehören deshalb nicht gut auf die Bühne, weil sie die menschliche Natur von ihrer unedlen Seite zeigen und daher an sich einen häßlichen Eindruck üben. Es giebt indessen Ausnahmefälle, in denen man sie gelten

lassen muß; ehelicher Streit aber, der in das Niedrige ausartet und die Leidenschaften so entfesselt, wie es hier geschieht, ist von allen Conflicten der widerwärtigste. Daß Dumas gleichwohl eine solenne Ehestandsscene arrangirt hat, beweist, wie wenig scrupulös er bei der Auswahl seiner Effecte zu Werke geht, denn effectvoll ist derlei für einen ungebildeten Sinn jedenfalls, wenn auch auf Kosten der ästhetischen Schönheit; das Nämliche gilt übrigens auch von dem ordinären Rencontre zwischen Septimonts und dessen Schwiegervater Moriceau. Man denkt dabei unwillkürlich an ein paar Marktweiber.

Troßdem ist nicht zu leugnen, daß das Stück spannt, freilich in der Weise, wie ein Straßenkampf uns auf seinen Ausgang gespannt hält, indem er sich an die unedlen Leidenschaften der menschlichen Seele, an die Neugier und die Scandalsucht wendet. Zu einem rechten ästhetischen Behagen kommt man in keinem Augenblicke, es sei denn in der Scene, in der Herr Clarkson dem Herzog reinen Wein einschenkt. Das Gemüth des Zuschauers leidet unter der Unerquicklichkeit der ihm vorgeführten Menschen und Umstände und man fühlt sich ordentlich froh und erleichtert, wenn man von diesen Menschen und Zuständen, die wie die Gestalten eines anrüchigen Tanzsaals uns umgaufeln, Abschied genommen hat.

Daß ein Franzose einen geistreichen, mit allerhand feinen und pikanten Apercüs gespickten Dialog zu liefern im Stande ist, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, zumal wenn dieser Franzose ein Romancier ersten Ranges ist. Daß er aber sein Stück nicht knapp genug zuzuschneiden wußte, um den Zuschauer Längen zu ersparen, wie sie z. B. der zweite Act aufweist, kann nicht verziehen werden, ebenso wenig wie die Vermengung des Lustspiels mit dem ernstern Dramenstil, die namentlich im letzten Act deutlich zu Tage tritt. Summa Summarum: für uns Deutsche bleibt diese stark gewürzte Kost schwer genießbar.

## Die Danischeffs.

Schauspiel von Pierre Neveky.

Die Schicksale der Theaterstücke sind oft noch merkwürdiger als die der Bücher. Nicht selten reicht ein rein äußerlicher Zufall, irgend ein eigenthümliches Zusammentreffen von gelegentlichen Umständen dazu hin, um ein Stück populär zu machen und seinen Ruf weithin über die Grenzen der engern Heimath zu tragen, während viele Hundert bei Weitem bessere Erzeugnisse der dramatischen Dicht-

kunst eindrucklos vorübergleiten und an der üblen Laune eines bösen Fatums zu Grunde gehen. — Es fragt sich sehr, ob die „Danischeffs“ nicht das Schicksal vieler anderer Dumas'scher Theaterstücke getheilt hätten, die in den letzten Jahren in Deutschland kaum dem Namen nach bekannt geworden sind, wenn sie nicht ein wenig chauvinistischen Glorietusch gemacht hätten, der ihnen die Aufmerksamkeit des Publikums auch jenseits der Vogesen sicherte. Als nämlich dieses Schauspiel im Jahre 1876 zum ersten Male in Paris in Scene ging, entstand unter den Zuschauern eine sich zu lärmenden Demonstrationen steigende leidenschaftliche Erregung, die ihren Grund in vermeintlichen chauvinistischen Anzüglichkeiten und Sticheleien auf die „Preussens“ hatte, welche man in der Rolle eines österreichischen Gesandtschaftsattachés gezeißelt wähnte, während man unter der Maske des Russenthums die grande nation zu erkennen glaubte. Durch diese tendenziöse Auffassung, die sich raschen Eingang verschaffte und dadurch bestätigt zu werden schien, daß als Verfasser des Stückes ein durch seinen Deutschenhaß bekannter, hochgestellter Russe aus den Kreisen der Pariser Aristokratie genannt wurde, der unter der Beihilfe des jüngern Dumas sein Werk zu Stande gebracht haben sollte, gewann das Interesse an der Novität den Reiz der Pikanterie, und alle Welt drängte sich, um gegenwärtig zu sein bei der famosen Execution, die ein geistvolles und bissiges Autorenpaar an den transrhenanischen Barbaren zu vollstrecken versprach. — Obwohl in Paris solche literarische Vermummungen sehr bald durch die mit tausend Fäden arbeitenden Chroniqueurs enthüllt zu werden pflegen, ist in diesem Falle gleichwohl der wahre Name des mysteriösen russischen Schöngelstes nicht zur Kenntniß der Oeffentlichkeit gekommen, denn Pierre Nevsky soll ein Pseudonym sein und man zerbricht sich vergebens die Köpfe über das interessante Räthsel, dessen Lösung Dumas allein besitzen soll. Wer das beinahe an Genialität grenzende Raffinement der Franzosen im Reclamemachen für literarische Dinge kennt, wird den Verdacht nicht ganz ungerechtfertigt finden, daß die ganze Mähr von dem Russen und dem satirischen Hintergrunde des Stückes lediglich ein gewandter Coup des jüngern Dumas gewesen sei, um für sein Werk auch jenseits der französischen Grenzen zu agitiren. Selbst die renommirtesten französischen Autoren pflegen eine unverfängliche und geschickt eingefädelte Reclame nicht zu verschmähen. Warum sollte nicht auch Dumas sich dieses unfehlbaren Zaubermittels bedient haben? Unterstützt wird dieser Verdacht noch dadurch, daß das Stück durchaus französisches Gepräge und insbesondere die Art und Stilistik Dumas' verräth, übrigens aber im Punkte der Deutschfeindlich-

keit keineswegs so tendenziös gefärbt ist, als man es nach dem Alarm, der darüber gemacht worden, vermuthen möchte. Es läßt sich allerdings voraussetzen, daß Ansidhigkeiten durch die deutsche Regie beseitigt wurden. Dieselben können aber nur en passant darin angedrückt sein, denn tendenziöse, in der ganzen Anlage und Grundfarbe begründete Bezugnahmen lassen sich nicht durch die bloße Redaction ausscheiden. Dumas wollte sein Stück muthmaßlich auch nach Deutschland importiren, daher der Tamtam-Lärm, der auch das germanische Trommelfell in Function setzen mußte und jedenfalls seinen Zweck erfüllt hat. — Daß Dumas und nicht der fabelhafte Russe Pierre Nevsky der Verfasser des Stückes sei, wurde übrigens auch von einem Indiscreten versichert, der während jener Zeit bei Dumas einen Besuch abgestattet und dabei die Autorschaft des Dichters selber constatirt hatte, später aber in einem Feuilleton der „N. freien Presse“ in Wien seine Entdeckung veröffentlichte.

Was auch immer der oder die Autoren bezweckt haben mögen: der Erfolg wird ihnen nicht unwillkommen sein. Das Stück hat auch in Deutschland Wurzel gefaßt. Wie es in der Regel geschieht, hat es seine Reiseroute zu uns via Wien genommen und sich zuerst in Berlin einlogirt, wo es zahlreiche Wiederholungen erlebt und eine Zeitlang einen starken Magnet für die Fremden gebildet hat. Ob es auch schon an anderen Orten gegeben wurde, weiß ich nicht zu sagen. Immerhin ist es interessant gewesen, die Bekanntschaft dieser mit dem Nimbus der Pikanterie umgebenen Erscheinung zu machen. — Das Stück hat einen ethischen Hintergrund. Es behandelt das Problem, den Widerstand der verwittweten Gräfin Danischew gegen die Mißheirath ihres einzigen Sohnes mit einer im gräflichen Hause erzogenen Leibeigenen zu besiegen. Das Motiv ist ebenso dankbar als interessant, und mit deutscher Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit ließe sich daraus ein recht gebiegenes Charakterdrama formen, wenn man diesen Widerstand eben nicht durch die äußere Gewalt, sondern durch die Kraft der besseren Einsicht, also durch sittliche Beweggründe erlahmen ließe. Hierin liegt der Angelpunkt des Problems. Dumas hat ihn leider nicht getroffen, denn er läßt die Gräfin Danischew zwar unterliegen, allein nicht überzeugen werden, und das ist der wunde Punkt des Stückes, der demselben jedes höhere sittliche Interesse raubt. Was nützt es, zu sehen, wie eine von den Vorurtheilen des russischen Stocabels ganz und gar befangene, bis zu einem gewissen Grade kaltherzige, egoistische und herrschsüchtige Frau mit einer Mannesseele in der Brust, der wilden, keine Schranken achtenden Leidenschaft ihres Sohnes aus Schwäche und Furcht vor

den tobenden Zornesausbrüchen desselben schließlich nachgiebt und die Heirath selber möglich zu machen sucht, in ihrem Innern aber doch nach wie vor den unbefehrten, verblendeten Standesbiinkel des blaublütigen Toryismus bei sich bewahrt und voraussichtlich auch mit in ihr Grab nimmt? Kann eine solche Lösung, die eigentlich keine, sondern eine gewaltsame Knebelung ist, befriedigen? Den denkenden Zuschauer, der Erbauung für Herz und Verstand sucht, gewiß nicht: den lediglich zum Zeitvertreib im Theater sitzenden vielleicht, die nach dem instinctiven Gefühl urtheilenden Paradiesinsassen sicherlich, denn „sie kriegen sich“ ja schließlich trotz aller Fährnisse und sogar noch im Glanze bengalischer Gefühlsbeleuchtung. Osip, der Kutscher mit der Seele eines Heiligen, dem die Gräfin Danischewsky das junge Mädchen gewaltsam angetraut hat, um es für ihren Sohn unerreichbar zu machen, resignirt, indem er das Recept Hamlet's befolgt und in ein Kloster geht, wodurch die Ehe nach russischem Gesetz, den Dispens der Kirche vorausgesetzt, aufgehoben wird, und Wladimir Danischewsky empfängt die Jungfrau aus der Hand des Edlen, der sie nur nahm, um sie wie ein Kleinod für seinen Herrn und Wohlthäter unter seiner Obhut zu haben, obgleich er das Mädchen wie ein Idol liebt und wie zu einer Madonna zu ihr emporschaut. Kann aus solcher Gruppierung von Grund und Folge dem Zuschauer die Ueberzeugung erwachsen, daß nach dem Fallen des Vorhanges Ruhe, Glück und Eintracht in die geprüften Herzen einkehren wird? Nimmermehr. Die Gräfin Danischewsky wird ebenso wenig mit der Mesalliance ausgesöhnt sein, wie Osip mit seinem Klosterleben zufrieden sein kann. Er wird zeitlebens ein Mann mit einem gebrochenen Herzen bleiben und auch hinter den Klostermauern in stillen Stunden oft genug noch heiße Zähren wühlenden Harmes zerdrücken, wenn er an das auf ewig verlorene Glück denkt, eine Qual, die noch um so schmerzlicher für ihn sein muß, weil er die Heißgeliebte in den Armen eines Anderen weiß. Und so belohnt der Dichter diesen Mann, der eine Königskrone verdiente, wenn Keinheit und Adel der Gesinnung den alleinigen Maßstab für die Würdigkeit, den Purpur zu tragen, lieferte! Soll solch' ein Willkür-Akt der Dichtergerechtigkeit, die ja weiser und großmüthiger zu verfahren berufen ist als alle weltliche, uns nicht mit gerechter Verstimmung erfüllen? Und nun Anna, dieses Ideal weiblicher Hoheit, Seelengröße und zartfühlenden Edelsinns — wird dieses Mädchen in den Armen des Geliebten Frieden finden vor dem stechenden Gedanken, das Herz der Mutter dem Sohne abgemendet und Gram und Elend über sie gebracht zu haben, wird sie es ferner ruhig ertragen, den edlen Mann, der sich um ihrer

selbst willen opferte und mehr als sein Leben für sie gab, in Jammer und Verzweiflung um das verlorene Glück zu wissen? Kann endlich Wladimir die Freude eines ungetrübten Glückes genießen, wenn er an Osip denkt und an die Mutter, die ja Alles nur geschehen ließ, um das einzige Kind nicht in den Tod zu hegen? Wohin wir auch blicken mögen — überall finden wir tiefes Seelenleid in Folge unzulänglicher Lösung, Mangelhaftigkeit in der psychologischen Detailschilderung und Leichtfertigkeit in der Vertheilung der Rollen. Auf die Frage, ob dies und jenes der Wahrscheinlichkeit entspreche, darf man vollends nicht näher eingehen, weil dann an allen Ecken und Enden Zweifel aufstoßen, am meisten natürlich an der Möglichkeit eines Charakters wie der des Osip. Es mag ja wohl denkbar sein, daß es unter der menschlichen Gesellschaft ab und zu solche Christus-Naturen giebt, wie Osip sie besitzt. Sicherlich kommen sie indessen so selten vor, wie die schwarzen Diamanten und wir alle zusammen, die wir das Stück gesehen haben und es noch sehen werden, haben schwerlich schon einmal einen Menschen kennen gelernt, der dem Osip gleiche, auch zweifle ich, daß einem von uns später noch dies Glück zu Theil werden möchte. Zugegeben aber dennoch, daß es solche Ideale von Menschengröße gäbe, so ist es unter allen Umständen nicht zu billigen, daß der Dichter, der uns unseres Gleichen, wenn auch in verebelter Gestalt, zeigen soll, nach Abnormitäten, nach problematischen Ausnahmestalten greift. Das heißt nicht der Natur den Spiegel vorhalten, sondern sie uns in einer Fata Morgana zeigen, die uns ewig unerreichbar bleibt. — Von der Ungereimtheit, die Todfeindin Wladimir's zu dessen Mandatarin behufs Auswirkung eines Ehescheidungsconsenses für Osip und Anna zu machen, schweige ich. Es bedarf für vernünftige Leser nur des Hinweises auf diesen Punkt, sie zur Erkenntniß seiner Schwäche zu führen. — So thöricht wie dieses Intermezzo, so unmotivirt und gewaltsam ist die plötzliche Umstimmung der Gräfin im vierten Act, die man anfangs fast für Ironie halten möchte, so überraschend und unbegreiflich diese Metamorphose der Seele, die keineswegs als ein Product einer innern Nothwendigkeit, sondern nur als eine conventionelle Unbequemung an die Logik der Thatfachen aufzufassen ist. — Bei allen seinen echt französischen Windbeuteleien bleibt das Stück gleichwohl höchst interessant und effectvoll, weil die Bravour, mit der die Figuren gemalt sind, die schillernde Farbenpracht der sie mannigfach bewegenden Affecte und das tief menschliche Motiv das Gemüth und die Phantasie des Zuschauers in steter Mitbetheiligung halten. Die elegante, oft auch gewaltig packende Sprache, die bunte Scenerie, in der allerdings eine Menge

durchaus unnützer oder nur halb ausgeführter Figuren sich umhertreiben, (der Nefse der Gräfin, der alte Fürst Balanoff nebst Tochter, welcher Letztere eigentlich mit unverzeihlicher Leichtfertigkeit abgethan wird, Roger von Talbé, Baronin Dorouki, Natalie Wicenska, Iwan, Anfissa und Marianna, Coureff und Linder gehören zu diesen Marionetten), die vielfach leidenschaftlichen Episoden geben dem Stück ein mehr als gewöhnliches dramatisches Interesse und sind geeignet, selbst schärfere Augen, die derartigen empfindlichen Lichtreizen zu widerstehen sich gewöhnt, zu blenden. — Einen eigenthümlichen Reiz erhält das Stück noch für Viele durch das culturgeschichtliche Element, welches uns charakteristische Seiten der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände aus der jüngsten Vergangenheit Rußlands enthüllt und damit zugleich dem Ganzen ein originelles Aussehen verleiht. Es läßt sich nicht leugnen, daß in diesem Punkte die Kunst der Schilderung recht bedeutendes Geschick an den Tag gelegt hat. — Einen besonders feinen Zug, der unstreitig etwas Geniales an sich hat, weil er äußerst elegant angelegt und überraschend glücklich mit eingewebt worden ist, muß man in der Art anerkennen, wie die episodische Figur des Branntweinschänters Zafaroff dazu benutzt worden ist, um am Schlusse des Ganzen, als die Handlung ihren Culminationspunkt erreicht hat und jähen Zusammensturz befürchten läßt, plötzlich der Situation eine Alle überraschende Wendung durch den von Zafaroff erwirkten Dispens zu geben, der nicht nur die Krisis löst, sondern auch zugleich die eigennützigen Pläne der ränkefüchtigen Prinzessin Balanoff wie ein Kartenhaus zusammenwirft zur Vergeltung dafür, daß sie Zafaroff einst in echt russischer Manier einen tödtlich beleidigenden Fußtritt versetzt hat. Hier zeigt sich wieder die fast im Blute des Franzosen liegende ingeniose Veranlagung zur Intrigue. — Daß übrigens die Prinzessin so billig davon kommt, obwohl sie das böse Princip des ganzen Stückes repräsentirt, verletzt auch sehr den Gerechtigkeitsinn des Zuschauers, zumal sie nicht einmal ihrer heuchlerischen Larve beraubt wird. Auch dieses ist eine von den Flüchtigkeiten, die wir mit in den Kauf nehmen müssen. — Aber wie gesagt, mögen die Fehler dieses Stückes sich auch noch so deutlich fühlbar machen, der Zuschauer wird dadurch wenig in seinem momentanen Genuße gestört werden, da die Spannung alles Andre vergessen läßt. Außerdem fließt auch der eigenthümliche russische Nationalcharakter, der hier geschildert wird, hohes Interesse ein. Es riecht in dem Stücke nach Fuchsen, hat Jemand sehr treffend bemerkt; die russischen Zustände sind treffend geschildert und eine Menge origineller Gestalten taucht vor uns auf: man sieht

doch wenigstens einmal etwas Neues und man begreift sogleich, daß die Schilderung von Land und Leuten nach der Natur gegeben wird. Geistreich, interessant und oberflächlich — diese drei Epitheta charakterisiren das Stück meines Erachtens zur Genüge. Merkwürdig, daß ein so zugkräftiges und dabei originelles Drama nach einer Anzahl gut besuchter Aufführungen von fast allen Bühnen auf Nimmerwiedersehen verschwunden ist!

---



## Octave Feuillet.

Octave Feuillet, geb. 11. August 1822, ist der Moralist unter den neueren französischen Sittendramatikern. Mit dem noch gebiegeneren Augier zusammen vertritt er die sittliche Ueberzeugung bei Behandlung von bedenklichen Vorwürfen. Sein Ernst und seine Strenge in dieser Richtung zeichnen ihn vor der Dumas'schen Schule vortheilhaft aus und auch in der Verknüpfung der Fäden wie in der Erfindung ist Feuillet von größter Gewissenhaftigkeit. Man kann bei ihm immer ziemlich sicher sein, daß er keine unaufgeklärten Punkte übrig läßt, daß er keine überflüssigen Motive hineinzieht, sondern daß alles, was er ersinnt, zu seinem Hauptzwecke in enger Beziehung steht. — Es ist von vornherein ein angenehmes Gefühl für den Zuschauer, wenn er beim Beginne des Stückes das Vertrauen hegt, daß der Dichter ihm nichts schuldig bleiben werde. Man giebt sich von Anfang an mit um so größerem Behagen, mit um so ruhigerer Sammlung den Vorgängen auf der Scene hin. Schade, daß dieser seine Kopf seit Jahren bereits die dramatische Production ruhen läßt. Er ist alt geworden und hat es, wie die meisten Koryphäen der Dichtkunst in Frankreich wohl gottlob nicht mehr nötig! Eines von den bekanntesten und auf den deutschen Bühnen noch am häufigsten anzutreffenden Dramen Feuillet's ist die „vornehme Ehe“, ein sogenanntes „Sittengemälde“, welches das Thema ehelicher Zerwürfnisse behandelt.

Man kann dieses Stück zu der Gruppe von Vorläufern der modernen Ehebruchsdramen zählen, die heute in Frankreich die Signatur des dichterischen Schaffens bilden und mit Recht ebenso große Bedenken hinsichtlich des französischen sittlichen Zeitbewußtseins regen als sie bezüglich des eminenten Geschicks in der sogenannten Mache Bewunderung und Interesse finden. Das Stück ist wahrscheinlich

schon in den fünfziger Jahren entstanden und dann vermuthlich unter der Laube'schen Aera, in der bekanntermaßen die französische Literatur von Seiten des Wiener Hofburgtheaters sehr protegirt wurde, in Deutschland eingeführt worden. Wie viel man auch vom Standpunkte des Gefühls gegen den nahezu an das Triviale streifenden Grundton, gegen den sich unsere ganze deutsche Sinnesart und unsere von der französischen grundverschiedene Auffassung des gesellschaftlichen und Familienlebens auflehnt, einzuwenden finden mag: so läßt sich dennoch nicht leugnen, daß sich ein eminentes Bühnengeschick und ein in dem Verkehr mit der feinen Welt gereifter Geist, ein feines Gefühl für das Noble, für den eleganten Weltton der distinguirten Kreise und deren ganzes Treiben darin zu erkennen giebt und seinen vollen Reiz auf den Zuschauer übt. — Es sind Leute von Welt, Leute von Geist, mit denen uns der Dichter bekannt macht, freilich aber auch Leute von oberflächlicher Sittlichkeit, von leichtfertiger Moral. Hierin läge indessen noch keine Gefahr, wenn nicht zu erkennen gegeben würde, daß diese Leichtfertigkeit als etwas gewissermaßen sich von selbst Verstehendes, als eine natürliche Consequenz der sittlichen Gesellschaftszustände hinzunehmen und daher auch nicht weiter zu tadeln sei. Sehen wir von diesem Untergrunde ab, können wir unser deutsches Sittlichkeits-Gefühl einige Zeit beschwichtigen, so werden wir gewiß mit lebhaftem Interesse der Handlung folgen. — Auch dieses Stück lehrt übrigens recht augenfällig, was es heißt, Handlung in die einzelnen Scenen hineinzulegen. Wie arge Stümper sind doch in dieser Hinsicht oft selbst unsere bewährtesten Meister. Der Franzose ist hierin unübertrefflich. Seine Phantasie ist nie in Verlegenheit; sie weiß sich selbst die trivialsten Motive in spannender und interessanter Weise zur Composition der Handlung dienstbar zu machen. Ein Bouquet, ein Fetzen Papier mit einigen leichtesten Versen, ein verlorener Handschuh genügen oft, um hierum ein kunstvolles Gewebe von Intrigen, Episoden und Intermezzi zu gruppiren, welche für das Fortschreiten der Haupthandlung von Bedeutung sind und dem Interesse des Zuschauers immer neue Nahrung zuführen. In diesem Punkte kann der Deutsche immer noch den Franzosen als seinen Lehrmeister betrachten. Umgekehrt wird dagegen dieses Verhältniß, wenn es sich um eine Vergleichung in der Kunst der Seelenmalerei handelt. Der Franzose besißt allerdings auch für diese die nöthige Geschicklichkeit, die Schärfe der Beobachtung und die auf den Grund gehende Fähigkeit des Erforschens — allein er ist leichtfertig, oberflächlich — fast bis zur Gewissenlosigkeit und oft mehr noch, er ist un wahr. Daher der Mangel an Befriedigung,

der sich nach dem Fallen des Vorhanges bei so vielen französischen Dramen ersten Genres in dem Zuschauer fühlbar macht, daher der Verdruß über die psychologische Seichtigkeit und die laze Lebensweisheit der französischen Dramatiker. — Auch das in Rede stehende Stück ist von diesem Fehler behaftet: ein höchst interessantes, wenn auch nicht gerade originelles ethisches Problem wird, nachdem es durch vier Acte mit größter Subtilität erörtert worden, plötzlich im fünften in einer fast unerhörten Weise über das Knie gebrochen und dieser Gewaltact mit einem Appell an die Sentimentalität der Zuschauer verdeckt. Es handelt sich nämlich darum, ein Ehepaar, das während einer sechszehnjährigen Ehe nicht dazu gelangte, sich gegenseitig zu verstehen, von dem man also von Rechtswegen sagen müßte, daß es eine unglückliche Ehe geschlossen, wenn nicht dennoch in jedem von beiden Theilen unbewußt die Reime der ehelichen Liebe und des ehelichen Glückes schlummerten, zur Erkenntniß der bisher gemachten Fehler und Mißgriffe zu führen, die dem Erblühen des von beiden schmerzlich entbehrten Glückes hinderlich gewesen waren. An sich ist diese Aufgabe ebenso dankbar als interessant — wenn sie nur nicht durch die sechszehn!! Jahre zu einer fast unlösbaren würde. Wenn sechszehn Jahre darüber hingehen konnten, ohne daß eine Aenderung zum Bessern in dem Verhältniß der Eheleute merkbar wurde, so muß — zumal störende Leidenschaften keineswegs den Grund der Entfremdung bilden — wohl in der That eine tiefgehende, jede Assimilation ausschließende Verschiedenheit in den Neigungen und Anschauungen die Erklärung dafür abgeben. Feuillet bestreitet indessen diese Annahme, und sucht zu erweisen, daß nur Mangel an rechter Lebensklugheit, an praktischer Einsicht die Scheidewand bildete, die ein gegenseitiges Verstehen verhinderte, wozu sich dann auch eine gewisse Unduldsamkeit, Schroffheit in der Beurtheilung der beiderseitigen Eigenthümlichkeiten und argwöhnische Mißdeutung an sich harmloser Neigungen als Erschwerungsmomente hinzugesellen. — Wenn wir nun auch wirklich dem Dichter die Concession machen, daß ein derartiges Mißverstehen sechszehn Jahre dauern kann, so muß uns derselbe dafür aber auch auf der andern Seite durch eine unanfechtbare Beweisführung entschädigen, welche uns zu der Ueberzeugung bringt, daß alle die Irrthümer und Meinungsverschiedenheiten, welche bis dahin zwischen beiden lagerten, ein für alle Mal beseitigt sind und nie wieder zum Vorschein kommen werden. Diesen Beweis, der natürlich psychologisch geführt und mit triftigen Gründen belegt werden muß, bleibt indessen der Dichter schuldig. Wir sehen auf einmal einen Sonnenstrahl durch das trübe Gewölk bringen, ohne

zu wissen, von woher der Wind kommt, der es zertheilt. Mann und Frau werden — nachdem es zwischen ihnen zu den denkbar heftigsten Eruptionen gekommen und eine Kluft aufgerissen worden ist, die sich augenscheinlich nicht mehr ausfüllen läßt, im entscheidenden Momente ganz urplötzlich sentimental, richten in verblümter Manier an einander reumüthige Eröffnungen und — sinken einander schließlich in die Arme, lediglich weil die Tochter sich verheirathen will und dieser Zeitpunkt auch zugleich als der Termin für die gänzliche Trennung der Eltern festgesetzt worden ist. — Dafür, warum diese Versöhnung nicht schon früher hätte eintreten können, warum nicht früher in viel bringlicheren Momenten eines von Beiden das rechte Wort sprach — nur ein einziges Wort, welches für immer hätte den Frieden befestigen können, giebt uns der Dichter keinen Grund an. Wir sehen, wie vier lange (aber keineswegs langweilige) Acte hindurch Mann und Frau stumm und trozig einander ausweichen, während es sie gleichwohl zum Ausprechen drängt, wie Beide, Kummer und Elend im Herzen, umherschleichen und keiner zu dem andern das rechte Vertrauen des Entgegenkommens zu fassen vermag, wir sehen selbst dann noch Beide verstockt und verbittert einander Trotz bieten, als es sich um Tod und Leben des Mannes handelt. Und nachdem nun die Katastrophe vorüber und das Leben des Mannes gerettet ist, — da kommt plötzlich der Engel der Liebe und versöhnt die Grollenden? Daß mag glauben wer will: es ist eine Zumuthung an die Gutmüthigkeit der Zuschauer, die keiner sich gefallen zu lassen braucht. Wer bürgt aber dafür, daß diese Versöhnung eine dauernde, daß nun dem Glücke ein bleibendes Asyl bereitet ist? Allerdings läßt der Autor beide Eheleute sehr schöne moralische Selbstbetrachtungen anstellen, allein wer sagt uns, daß das nicht alles nur Wallungen eines erregten Momentes sind, die eben so schnell wieder vorüber gehen als sie gekommen sind, sobald der kalte Verstand mit seinem eifigen Hauche die schöne Regung des Augenblickes verweht? *Hic haeret aqua.* Da liegt der Hund begraben. Die Botschaft hört man wohl, allein es fehlt der Glaube! Und das ist die Schuld des Dichters, dessen Sache es war, diesen Glauben zu wecken und ihn zu befestigen. Ein anderes schlimmes Bedenken ergiebt sich aus der Art, mit der Graf Gontran — so heißt der Held unseres Stückes — gegen seine Gattin verfährt, nachdem er Zeuge gewesen, wie standhaft und wacker sie einer an sie herantretenden Versuchung widerstanden hat. Graf Gontran hört, wie seine Gattin einen gefährlichen Werber abweist — und gleichwohl behauptet er ihre Mitschuld an dieser Versuchung? Das ist geradezu widersinnig und stört den Eindruck

aller weiteren Scenen in hohem Grade, noch mehr aber, daß auch seine Gattin ihn selber verdächtigt, ohne seine Vertheidigung zu hören und in diesem Verdachte auch bis zum Schlusse befangen bleibt. Mit solchen Bagatellen befaßt sich der in das Große hineinarbeitende Geist des Franzosen nicht: hier liegt die Schwäche unserer transrhenanischen Nachbarn. — Nichtsdestoweniger bleibt das Stück interessant. Die Bedenken kommen erst später bei reiflichem Ueberlegen und Prüfen, dann aber freilich auch in Menge.

Eines von den neuesten dramatischen Producten Feuillet's ist „Die verzauberte Prinzessin“ (*la belle au bois dormant*) die Laube dem deutschen Theater zugeführt hat. In seiner Geschichte des Wiener Stadttheaters erzählt er, wie dies geschah. Es war im Jahre 1873. Das etwa ein halbes Jahr zuvor eröffnete Wiener Stadttheater kämpfte bereits mit finanziellen Schwierigkeiten — als es gelang, mit zwei Neuigkeiten dergestalt Glück zu machen, daß beide Stücke Zugstücke wurden. Das eine davon war „Die verzauberte Prinzessin“, ein Stück, welches schon 1865 in Paris gegeben worden war, aber keinen besonderen Erfolg erzielt hatte. „Mir schien es für unser Publikum der Mühe werth“, äußert Laube, „einmal weil es von Feuillet ist, der unserem Publikum näher steht als irgend ein anderer französischer Dichter, alsdann, weil ich das Thema recht geeignet fand für unser Theater. Für den geistreichen Leser mag es banal sein, für das Theaterpublikum ist es anziehend. Es bringt den Kampf der industriellen modernen Bürgerwelt mit dem verstorbenen Adel in der Bretagne“. Die „Zauberprinzessin“ ist ein sociales Tendenzstück und zwar mit specifisch bretonischem, also lokal gefärbtem Hintergrunde, daher nichts für das naivere Publikum, welches nicht Lust hat, die Phantasie zuvor zu präpariren und sich in die dargestellten Verhältnisse hineinzufinden. — Für ein geschulteres Publikum dagegen wird das Stück ohne Zweifel bis zu einem gewissen Punkte hochinteressant sein und es läßt sich recht wohl verstehen, wie es in Wien, von der Popularität Feuillet's dort abgesehen, zu einem Zugstück werden konnte. Das Wiener Publikum besitzt die Gabe des wohlmeinenden Eingehens und genügende Feinfühligkeit, um neben dem Mißlungenen auch die Lichtseiten entsprechend zu würdigen — eine Toleranz, die namentlich bei den französischen Stücken geradezu unerläßlich ist, die man aber auch nirgend besser gelernt hat, als an ihnen. Die französischen Dramen erziehen eben zur Kritik.

Feuillet beschäftigt sich in dem genannten Drama mit dem Problem, die Gegensätze, welche den steifen, vorurtheilsvollen, ab-

weisenden und dünnelhaften Adel von dem self-made man der Großindustrie trennen und ihn gewissermaßen zum gebornen Widersacher des letzteren machen, auf ethischem Gebiete auszugleichen und zu versöhnen, was natürlich nicht anders als durch Heirathen von hüben und drüben versinnlicht werden kann. — Das Problem ist, wie man zugeben wird, interessant, wenn auch schon oft genug früher behandelt, und verspricht namentlich unter den gewandten Händen eines Franzosen den glücklichsten Erfolg, wenn es gelänge, das Psychologische des Ausgleichsprozesses plausibel und mit der nöthigen Correctheit zu gestalten. Daß die Prinzessin Blanche den reichen Fabrikherrn Morel, den sie als den natürlichen Feind ihrer Familie ansehen zu müssen meint, weil er sich erfrecht, seine ausgedehnten Hüttenwerke bis hart an die Grenze des tief verschuldeten, bisher als unantastbar gegoltenen Familienbesitzes vorzuschieben, dennoch zum Schlusse heirathet, kann eben so wenig befremden wie die analoge Vereinigung zwischen ihrem feudal gesinnten Bruder und der fast demokratisch gefärbten Schwester Morel's. Es fragt sich nur, ob der Dichter auch diesen Wandelungsproceß in den Anschauungen uns gehörig demonstriert und seine Folgerichtigkeit nachgewiesen hat. Hier freilich lahmt das Stück. Wenn wir auch schon zugeben mögen, daß die Versöhnung Morel's mit dem Marquis von Chatel, dem Bruder Blanche's einigermassen zufriedenstellend motivirt und damit überhaupt eine Annäherung des Adels an den ihm verhaßten Bürgerstand symbolisch ausgedrückt wird, so fehlt doch der Nachweis, daß die Principien des Marquis in der That sich geändert haben und zwar geändert in Folge besserer Erkenntniß. Noch mehr aber muß die Art Bedenken regen, in der Blanche bekehrt wird. Letztere liebt in Morel den Menschen noch ehe dieser es ahnt, aber haßt auf der anderen Seite auch wiederum ebenso sehr Morel, den Typus der aufstrebenden Bourgeoisie, den Parvenu, der es wagt, die Hand nach den durch Jahrhunderte geheiligten Edelsitzen der Auserlesenen der Nation zu strecken, der die Schulden dieser Tories an sich bringt, und so wenig Pietät vor dem Wappenschildre eines Abkömmlings Gottfried's von Bouillon besitzt, daß er diesem sogar mit Pfändung droht. Wir haben da einen tragischen Conflict vor uns, unter dessen Last Blanche zusammenzubrechen droht: auf der einen Seite Liebe, auf der anderen den aus Vorurtheilen und verkehrten Lebensansichten entspringenden Haß. Soll dieser Conflict verständig gelöst werden, so müssen diese Vorurtheile zerstört, diese feudalen Marotten verscheucht werden. Blanche muß die feudale Eva ausziehen und ihre Verblendung einsehen lernen. Diese Proce-  
dur

hat der Dichter sich erspart, weil es ungemein schwierig ist, sie im Rahmen nur zweier Acte, der beiden letzten, durchzuführen; statt ihrer läßt er *Blanche* durch das Mitleid und die vereinten Bitten ihres Bruders und der Schwester *Morel's* zur Nachgiebigkeit bewegen, weil *Morel* aus Verzweiflung über die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe — *Blanche* ist im Begriffe den Schleier zu nehmen — zum Selbstmorde zu schreiten entschlossen ist. Das nennt man nicht einen Conflict lösen, sondern lockern und hierin liegt der unheilbare Fehler, an dem das Stück siecht, nachdem es die ersten drei Acte hinter sich hat. — Der Leichtsinns der französischen Dramatiker, der schon so viele gut angelegte Stücke ruinirte, zeigt sich auch hier wieder in grellster Beleuchtung. In den ersten drei Acten geht Alles gut und verständig von Statten. Scene reiht sich an Scene, ohne daß dem Zuschauer irgend eine Ungeheuerlichkeit zugemuthet wird; die Handlung hat eine organisch gegliederte Entwicklung und Eines folgt aus dem Anderen.

Da kommt plötzlich der Schluß des dritten Actes dem Dichter über den Hals und es ist nöthig, daß nunmehr die Handlung umkehrt. Mindestens müssen sofort die Vorbereitungen dazu getroffen werden. Das geht aber nicht an, weil der Dichter sich zu sehr in die Ausarbeitung der drei ersten Acte verlor, die Handlung zu sehr anfüllte mit Episoden, deren Consequenzen doch auch in den letzten beiden Acten mit in Rechnung kommen müssen. Daher wird der vierte Act, der nun sofort *Blanche* in Mitleidenschaft ziehen mußte, mit Nebendingen vertrödeln und es kommt der fünfte, in dem nun *Blanche's* Befehrung eintreten muß, denn das Stück soll doch ein Ende haben. Natürlich ist da von seelischen Wandelungsprocessen, die doch auch nur durch breit angelegte Motive veranlaßt werden könnten, nicht mehr viel die Rede, weil die Zeit dazu nicht mehr übrig ist. Es muß also der Sinn des — übrigens ganz und gar problematisch gehaltenen — Mädchens durch äußere Einwirkungen dritter Personen gewendet werden, was denn auch geschieht. Daß eine Lösung dieser Art den denkenden Zuschauer beleidigt, weil sie auf die Gedankenlosigkeit berechnet ist, erscheint begreiflich und das ist denn der Grund, weshalb die Bilanz des Stückes am Schlusse zu Ungunsten des Dichters ausfällt. — Die Feinheit und Schärfe in der Zeichnung der Charaktere, die wahrhaft virtuose Art, durch wenige Andeutungen die Situation zu klären, und die Langweiligkeit der Exposition zu ersparen, mit der sich selbst gewandte deutsche Dichter oft vergeblich abmühen, das Geschick in der Charakterisirung der Lebensumstände und Anschauungen der einzelnen Personen zeichnet,

wie in der Regel die französischen Dramen, auch dieses vortheilhaft aus und kann sogar als musterhaft gelten. Freilich erfordert diese Art aber auch die gespannteste Aufmerksamkeit des Zuschauers, der kein Wort verlieren darf, ohne eine Lücke im Verständniß zu haben. Der französische Dichter sagt nichts Unnützes: bei ihm hat jeder Satz seine wohlberechnete Bedeutung, daher ist denn auch ein feines französisches Drama nichts für diejenigen Theaterbesucher, die nur aus gedankenlosem Schlendrian in das Theater zu gehen gewohnt sind und zwischendrein mit ihrer Nachbarschaft der üblichen Conversation pflegen, sobald ihnen das Aufmerken zu mühsam wird. — Was ferner an diesem Stück zu loben ist, das ist die Fülle an spannenden und höchst effectvollen Ereignissen. Während deutsche Dichter ihre Stücke mit langweiligen Zwiegesprächen auszufüllen gewohnt sind, sehen wir hier Handlungen Schlag auf Schlag folgen, die unser ganzes Interesse in Anspruch nehmen und es so sehr in Athem halten, daß wir am Schlusse des Stückes uns beinahe ermüdet fühlen. In der That ist schon die starke Spannung bis zum Schlusse des dritten Actes hinreichend, um das Bedürfniß darnach für den ganzen Abend zu befriedigen, und es wäre dem Stücke sicherlich vortheilhafter gewesen, wenn im Folgenden die Lösung der vorher in einander geschlungenen Fäden der Fabel begonnen und weiter fortgesetzt worden wäre; statt dessen werden wir durch die Selbstmord-Entschlüsse und die Hartnäckigkeit Blanche's im Widerstande gegen die Sprache des Herzens förmlich gefoltert und der Alp schwindet auch nach der Vereinigung der Liebenden nicht von der Seele, weil die Weise, wie jene zu Stande kommt, unser Zartgefühl verletzt, abgesehen davon, daß es auch geradezu unnatürlich ist, wenn ein liebendes Mädchen, dem man sagt, es könne durch seine Liebe den Geliebten vom Tode retten, lediglich aus Rücksicht auf die trennenden gesellschaftlichen Klassenunterschiede und die Gegensätze der Tendenzen es ablehnt. Solche brutale Charakterstärke finden wir vielleicht bei der altnordischen Götterwelt — an Menschen ist sie unglauhaft — in diesem Falle sogar absurd.

Das Publicum schien über den Werth oder Unwerth des Stückes andauernd in einer merkwürdigen Ungewißheit zu schwanken, denn es wurde weder kalt noch warm und stellenweis verrieth es eine solche Irritation, daß es augenscheinlich nicht wußte, ob es zischen oder Beifall klatschen sollte.



## Augier.

### Der Pelikan.

Schauspiel in fünf Aufzügen, deutsch bearbeitet von  
Heinrich Laube.

„Wenn ich mich umsehe in der französischen Komödienproduction der letzten dreißig Jahre, so muß ich immer wieder behaupten, daß der „fils de Giboyer“ von Augier das beste Stück ist in der neueren Komödienliteratur der Franzosen. Es ist gehaltvoll in den Grundcharakteren, welche es fest und doch nicht schroff durchführt, es ist interessant in der Entwicklung eines aufstrebenden und in der Abwicklung eines niedergehenden politischen Mannes, es ist geistvoll und belebend in den Parteivertretern männlichen und weiblichen Geschlechtes, es ist erfrischend in dem Liebespaare, welches vor uns entsteht, es ist sehr komisch in der Buffofigur des Bürgers Maréchal, welcher mit fremden Federn Politik treiben will und endlich eingesteht, daß er ein Hansnarr sei. Hätten wir doch vieler solcher nichtswürdigen französischen Immoralitäten, wie sie der patriotische Unverstand allesamt nennt, indem er Trebern und Kleie und Mehl allesamt in einen Brei zusammenmischt.“ Ein alter, wohl erfahrener Praktiker in Theatersachen hat dieses Urtheil gefällt. Es steht in dem für Theaterfreunde viel Lehrreiches enthaltenden Buche: „Das Wiener Stadttheater,“ von Heinrich Laube. Ein anderer, nicht minder guter Kenner der neueren französischen Literatur, Paul Lindau, bestätigt dies in vollem Umfange, auch er ist des Lobes voll und erklärt das Stück für ein Meisterwerk. Um so mehr muß man sich wundern, daß ein solches Drama in Deutschland verhältnißmäßig noch so wenig bekannt ist, denn außer dem Burgtheater, dem Stadttheater in Wien und dem Berliner Residenztheater ist es vielleicht

nur noch an ein paar größeren deutschen Bühnen kurze Zeit gegeben worden, um dann von dem großen Strome, der alljährlich eine Unzahl von dramatischen Werken verschlingt, nachdem sie für einige Abende ihre Schuldigkeit gethan, fortgerissen und vielleicht nach Jahren an ein fernes Eiland angespielt zu werden.

Der Verfasser, Emile Augier, ist keiner von den Neulingen in der Literatur, obwohl man seinen Namen in Deutschland erst seit etwa einem Jahre allgemein kennt, nachdem das vielgenannte, durch die unerbittliche Sittenstrenge eines Stettiner Polizeipräsidenten zu höherem Rufe gebrachte Drama: „Die Fourchambaults“ die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt Deutschlands seinem Verfasser in außergewöhnlichem Grade zugewendet hat. Augier, über den Lindau im April-Hefte 1879 der vorzüglichen Zeitschrift „Nord und Süd“ einen längeren, höchst lehrreichen Essay veröffentlicht hat, nimmt unter den zeitgenössischen Dramatikern Frankreichs den ersten Platz ein. Selbst Dumas, Sardou und Feuillet, das glänzende Dreigestirn der modernen Bühne, vermögen ihm bei ihren Landsleuten nicht den Rang streitig zu machen, den er dort seit nunmehr dreißig Jahren behauptet und durch sein jüngstes Werk: „Die Fourchambaults“ in glänzendster Weise von Neuem bewährt hat, wenngleich seine Productivität mit der seiner genannten Rivalen nicht entfernt Schritt hält. Augier ist der Cato des neuen französischen Sittendramas, als dessen Schöpfer er auch zugleich zu betrachten ist. Durch seine sittliche Energie, mit der er zweifelhafte Probleme aus den Beziehungen zwischen Mann und Weib angreift und zu einem zwar ästhetisch nicht immer, wohl aber moralisch befriedigenden Austrage zu bringen weiß, unterscheidet er sich sehr erheblich von der selten ganz überzeugungsvollen und oft mehr scheinbaren als wirklichen Ethik seiner frivoler angelegten Zeitgenossen Sardou und besonders Dumas. Er ist in dieser Hinsicht — ohne weiteren Vergleich — der Hebbel der Franzosen. Augier, der vor Kurzem sein neunundfünfzigstes Lebensjahr vollendet hat, ist seit dem Jahre 1844 Schriftsteller, nachdem er sein sogenanntes Brodstudium, die Jurisprudenz, bereits im 24. Lebensjahre auf den Nagel gehängt hatte. Er lebt ganz seiner Muse, die ihm in einer fünfundsiebzigjährigen, glücklichen Ehe nahezu ein Viertelhundert meist wohlgebedener Nachkommen bescheert hat. Seit dem Jahre 1858 gehört er zu den vierzig „Unsterblichen“ der französischen Akademie.

Während in zahlreichen früheren und auch in späteren Stücken Augier's die für das deutsche Gefühl und die deutschen Begriffe

von dem Familienleben anstößigen und theilweise sogar unbegreiflichen Motive der Einführung des *Hérédithum* in den Kreis des geheiligten Familienlebens, in die Ehe und die honnetten Gesellschaftsklassen, freilich zum Zwecke der Darstellung der Unzulässigkeit und Unmöglichkeit seiner Existenz daselbst, den Kern bilden, um welchen sich die Handlung krystallinisch gruppirt, ist der „Pelikan“ — der Titel rührt von Laube her — von diesen Bezügen frei. Ein illegitimer Sohn und eine Tochter von mindestens sehr zweifelhafter Legitimität bilden zwar auch hier die Angelpunkte der Handlung. Allein diese Abkunft Beider stellt nicht ihren Untergrund vor. Dieser ist ein rein politischer. Es handelt sich um den Kampf der legitimistischen-klerikalen Partei gegen die Ideen des Liberalismus, gegen die Aufklärung, die gesetzliche Gleichberechtigung, die religiöse Freiheit. Dieser Kampf bildet die Triebfeder der Handlung, setzt die verschiedenen Personen zu Actionen gegen einander in Bewegung und zieht auch die Liebe in seine Kreise hinein, nicht nur die Liebe eines jungen Mannes zu einem edlen Mädchen, sondern auch die des Vaters zu seinem natürlichen Sohne, dem Sohne Giboyer's. Selbstredend siegt die Sache der Freiheit. Aber nach welchen Herzensconflicten, nach welchen Krisen, nach welchen Entsagungen, politischen wie moralischen!

Das Stück spielt zur Zeit des zweiten Kaiserreiches. Die ultramontan-legitimistische Partei, deren Führer der vornehme, geistreiche und satirische Marquis von Auberive ist, hat einen Hauptcoup in der Kammer gegen die Universitäten geplant. Das Unglück will, daß ihr journalistischer Vorkämpfer Déodat plötzlich mit Tode abgeht und die Partei damit eine ihrer glänzendsten und gefährlichsten Federn verliert. Bei der Suche nach einem Ersatze erinnert sich der Marquis Auberive eines Mannes, dessen Talente und Gewandtheit er vor Jahren kennen gelernt, als dieser noch im Dienste eines reichen Börsianers, eines gewissen Vernouillet, stand, dessen Blatt er leitete. Dieser Mann ist Giboyer. Nachdem sein Gönner Vernouillet, durch finanziellen Ruin zu Grunde gerichtet, das Blatt hatte eingehen lassen müssen, war Giboyer „Sigredacteur“ eines radicalen Journals geworden. Aber auch diese Stellung hatten die Umwälzungen der Zeitverhältnisse ihm geraubt. Nach dem Jahre 1848 hörte das radicale Blatt zu bestehen und sein Sigredacteur zu sitzen auf und zwar zu einer Zeit, in der dieser seiner Gage am nöthigsten bedurfte, um seinem natürlichen Sohne Maximilien, an dessen Erziehung er Alles, was er zu erwerben vermocht, aufgewendet hatte, die letzte Vollenbung geben zu können. — Maximilien, der

Sohn einer armen Journalfalterin, ist das Herzblatt des Vaters. Giboyer hat für ihn, dem er in Folge des jähen Todes der Mutter nicht mehr durch das Band einer legitimen Ehe seinen Namen zu geben vermocht hat, gearbeitet, gedarbt und gespart, nachdem er seinem alten Vater, mit dem er bis an sein Ende seinen kärglichen Erwerb getheilt, die Augen zugebrückt. Für ihn, dem Giboyer seine Vaterschaft ängstlich verheimlicht und der ihn daher nur als einen entfernten Verwandten kennt, weil Giboyer mit seinem übel accreditirten Namen des Sohnes Lebenslauf nicht hat verderben wollen, hat er auch das Opfer herbster Selbstverleugnung gebracht, indem er ihm den Vater verbarg. Brotlos und in Verzweiflung darüber, des Sohnes Erziehung plötzlich unterbrochen zu sehen, hat er sich in jener Zeit der Noth an den Marquis, das Haupt seiner bisherigen politischen Gegner, gewendet, der ihn auf diese Weise kennen lernte und ihm wohl auch über die augenblickliche Noth hinweg half. Für das Weitere sorgte Giboyer auch ferner mit Aufwendung aller seiner Kraft, indem er biographische Pamphlete schrieb, die ihm freilich wiederum Drangsale, Prozesse, Strafen und Duelle zuzogen und ihn von Neuem ruinirten. Zuletzt hatte er es sogar mit einem Miethbureau für Ammen versucht, dann eine Stellung als Ordner bei einer Leichenbeerdigungs-Gesellschaft und daneben noch die Billets-controlle in einem Thoner Theater übernommen und auf diese Weise es ermöglicht, daß sein Maximilien nicht nur das Gymnasium absolviren und seinen juristischen und philosophischen Universitätsstudien bis zu Ende obliegen, sondern sogar noch Reisen wie ein Sohn aus wohlhabender Familie unternehmen konnte. — Diesem Manne, dessen abenteuerliches, unstetes Leben seinen Ausgang von einem Engagement an einem obsuren Theater genommen, bietet der Marquis die vacante Stelle an dem Legitimisten-Journale an. Giboyer weiß, daß er sein Gewissen nicht mehr befragen darf, es würde doch nur „ja“ sagen. Sein letztes Ziel, durch die Ersparnisse jenes glänzend dotirten Postens Maximilien eine unabhängige Stellung bereiten zu können, beseitigt alle Bedenken. Er sagt zu. Als erste Probe seiner neuen Thätigkeit bestellt der Marquis bei ihm die Anfertigung einer Parlamentsrede für einen soeben vom liberalen Lager in das legitimistische übergegangenen Renegaten, den Fabrikbesitzer Maréchal, den der Marquis dazu ausersehen hat, in dem geplanten Feldzuge seiner Partei die Vorhut zu bilden, obwohl er ein gänzlich unfähiger Tropf ist. Der Marquis hat freilich seine guten Gründe, diese Null, einen renomnistischen, täppischen, ungebildeten Gernegroß, ins Feuer der Parlamentschlacht zu schicken, aber sie liegen weit ab vom politischen

Gebiete. Maréchal's erste Gattin, für deren Reize der galante Marquis nicht unempfindlich geblieben ist, hat eine Tochter Fernande hinterlassen, deren Vormund — und wohl auch noch etwas mehr als dieses — der Marquis ist. Natürliche Pietät treibt ihn, für Fernande auf eine gute Partie bedacht zu sein, um zwar das immens reiche, aber doch nur bürgerliche Mädchen durch einen vornehmen Gemahl aus seiner niederen Sphäre zu erheben. Zu diesem Zwecke läßt er seinen armen, aber mit einer Grafenkrone auf die Welt gekommenen Verwandten, einen in bigottem Jesuitismus zur niedrigsten Gleisnerei erzogenen Fant von 28 Jahren, d'Outreville nach Paris kommen und veranlaßt ihn, indem er ihn zu adoptiren und zu seinem Universalerben zu machen verspricht, auf den Heirathsplan einzugehen. Das Mädchen soll, nach dem Wunsche des Marquis, unter allen Umständen einmal seinen Namen erhalten, um dem sproßlosen Stammbaume der Auberville, dessen Abkomme sie ja in gewissem Sinne ebenfalls ist, zu neuen Trieben zu verhelfen. Den Verdruß einer solchen Mesalliance hofft der Marquis dadurch zu tilgen, daß er dem Vater des Mädchens, Herrn Maréchal, zu politischem Ansehen verhilft. — Eine bewährte Parteigängerin, die ebenso kokette als intrigante Baronin Pfeffers, in deren Salon die Koryphäen der Partei sich einzufinden pflegen, leiht ihm dazu ihren Beistand. Im zweiten Acte sehen wir bereits den lächerlich aufgeblähten Vagabund Maréchal mit dem Memoriren seiner glänzenden Rede beschäftigt. Aber wir machen auch die Bekanntschaft des jungen Giboyer, genannt Gérard, dem der Marquis die Stellung eines Secretärs in Maréchal's Hause verschafft hat, eine Function, welche mit jener der Abbés des achtzehnten Jahrhunderts viel Aehnlichkeit hat und auch darin dieser gleicht, daß die Dame des Hauses, Maréchal's zweite Gattin, sogleich für den schönen und feingebildeten Mann eine überspannte, sinnlich-platonische Reizung faßt. — Fernande, die sich in dem Hause ihres Vaters höchst unglücklich fühlt, da sie weder mit der simpeln, nur auf abenteuernde Eroberungen erpichten Stiefmutter, noch auch mit dem ruhmrebeigen und plumphen Vater harmonirt, hat mit heimlicher Erbitterung den neuen vermeintlichen Anbeter ihrer Stiefmutter einziehen sehen und gegen ihn von vornherein tiefe Mißachtung an den Tag gelegt. Waren doch alle bisherigen „Secretäre“ nur die Courmacher der Frau Maréchal gewesen. Warum sollte Maximilien etwas Besseres sein? Maximilien fühlt das Verlehnende ihres Benehmens gegen ihn, provocirt energisch eine Aufklärung darüber und erfährt nun mit Entrüstung, in welcher unhaltbaren Lage er gerathen ist. Ohne Besinnen verlangt er darauf sofort seine Entlassung mit so unabweislicher Dringlichkeit, daß

man ihm willfahrt. Fernande erkennt nun, daß sie sich in Maximilien geirrt habe und sucht seine Verzeihung zu erlangen. Bei der gegenseitigen Aussprache erkennt er den edlen Charakter Fernande's und gewinnt für das Mädchen, das ihm nun die ganze Trostlosigkeit seiner Seele offenbart, eine tiefe Verehrung. Gleichzeitig erfährt er auch, daß sie nur mit Widerstreben dem Drucke des Marquis nachgebe, um dem elterlichen Hause entrückt zu werden, das ihr so sehr verhaßt ist. — Aber wie sehr ihn auch ihr Geschick ergreifen mag, die tiefe Kluft zwischen ihm und Fernande entfernt jeden Gedanken an Liebe und erfüllt ihn nur mit herbem Weh. — Inzwischen hat Maximilien die Rede Maréchal's gelesen, da er sie zur Abschrift erhalten und darin tiefe und mächtig packende Ideen gefunden, die ihn in seinen liberalen Ueberzeugungen wankend zu machen beginnen. Als er dem kurz darauf ihn besuchenden Freunde Giboyer davon erzählt, erfährt er von diesem dessen Autorschaft an jener Rede und zugleich auch die neue Anstellung Giboyer's. Maximilien ist empört über diesen Gesinnungswechsel, ebenso bestürzt aber ist auch Giboyer, als er erkennt, welch unheilvolle Wirkung das Gift seiner Sophismen auf den zärtlich gehüteten Sohn geübt hat, an dem er unter anderen auch darin gewissermaßen Sühne für die eigene Charakterlosigkeit erstrebt, daß er ihn in den erhabenen Ideen der Freiheit auferziehen und ihn zu einem glänzenden Vorkämpfer derselben ausbilden ließ, denn Giboyer ist trotz seiner Fahnenflucht ein innerlich überzeugter Anhänger des Liberalismus geblieben. Maximilien sträubt sich seinerseits, auch nur den geringsten Vortheil von dem unrühmlichen Erwerbe Giboyer's anzunehmen und tabelt mit heftiger Bitterkeit diesen gewissenlosen Schritt seines Wohlthäters. Da übermannt diesen das Gefühl tiefen Schmerzes über die Verschmähung seines nur für Maximilien dargebrachten Opfers und er bricht in rührende Klagen darüber aus, daß er nur Undank und Zurückweisung erfahre: wie einst von seinem alten Vater so jetzt von — Maximilien läßt ihn den Satz nicht vollenden und stürzt ihm um dem Hals: jetzt weiß er, wer zu ihm spricht. Eine tief ergreifende Erkennungsscene beendet diesen Act (III).

Der fein angelegte Plan des Marquis d'Auberive, vermittelt dessen er den plumpen Bourgeois Maréchal zu einer politischen Celebrität heraufzuschrauben hofft, scheitert im letzten Moment an der Weigerung des Parteivorstands, Maréchal auftreten zu lassen. Wie meistens bei derlei Zwischenfällen spielt auch hier weiblicher Einfluß die Hauptrolle. Es ist jener der Baronin Pfeffers, einer geriebenen Ränkemacherin, deren ganzes Streben sich darauf richtet, den jungen Grafen für sich zu kapern. Sie sucht daher die Heirath desselben mit Fer-

nande zu vereiteln, indem sie die Absicht des Marquis: diese Mesalliance durch den politischen Nimbus des Vaters zu beschönigen, hintertreibt. Außerdem trachtet sie danach, den Grafen zu einem freiwilligen Rücktritte zu nöthigen. Wenn man seine Braut in der Gesellschaft compromittirte, könne der Graf sie nicht heirathen, calculirt die Baronin und auf diesen Calcul gründet sie ihre Operation. Mit unübertrefflicher Schlaueit hat sie des Mädchens Empfindungen für Maximilien ausgekundschaftet. Auf einer Gesellschaft in ihrem Hause, zu der sich alle Betheiligten einfänden, weiß sie es dahin zu bringen, daß Fernande durch auffallende Liebenswürdigkeit gegen Maximilien Verdacht regt und der Graf in Folge dessen sich weigert, dem Verlangen seines Verwandten Folge zu geben. — Inzwischen hat Maréchal erfahren, daß man ihm einen Andern vorgezogen und geräth darüber außer sich. Giboyer bringt ihn auf den Gedanken, sich zu rächen. Das Comité hat seine Rede seinem Nebenbuhler aufgetragen. Wie leicht wäre es jetzt, darauf eine fulminante Widerlegung zu geben. Dies zündet bei ihm. Aber wie diese Entgegnung beschaffen? Giboyer weiß auch hier Rath. Sein Neffe Maximilien habe sich so eingehend mit den Details der Rede befaßt, sie so scharf zerlegt, daß Keiner besser die Vernichtung des Gegners werde besorgen können, als gerade er. Maximilien hat in der That lange über die berückenden Ideen seines Vaters gegrübelt. Letzterer, der anonym ein freisinniges, staatsphilosophisches Buch verfaßt hat, spielt ihm dies als Gegengift in die Hände, und siehe da, der Dämon weicht. Maximilien erkennt jetzt die Unhaltbarkeit der legitimistischen Theorien und weist dies seinem Vater gegenüber mit glänzender Dialektik nach. Er ist also in Wirklichkeit der berufenste Opponent des Legitimisten. Die Aussicht, durch diesen Dienst Maréchal zu verpflichten und dessen Günst, ja vielleicht seine Tochter von ihm zu erlangen, bestimmt ihn, den ihm anfänglich widerwärtigen Dienst zu leisten. Maréchal bietet ihm nun, nachdem er mit seiner Rede einen glänzenden Erfolg errungen, eine dauernde Stellung als sein publicistischer Assistent mit bedeutendem Gehalte an, denn er sieht voraus, daß auf die Replik in der Kammer eine Duplik und auf diese weitere Kämpfe für ihn folgen werden. Maximilien's Talente werden ihm also unentbehrlich sein. Giboyer, der die Verhandlungen zwischen ihm und Maréchal leitet, will sich auf das Anerbieten nicht einlassen, da er und sein Neffe entschlossen seien, nach Philadelphia zu gehen und dort ein großes Journal ins Leben zu rufen, denn er habe soeben dem Legitimisten-Comité seinen Abschied eingereicht. Maréchal forschet nun nach den Gründen der so plötzlichen Abreise Maximilien's, und erfährt dessen Liebe zu Fernande. Wohl oder übel sieht er sich

genöthigt, gute Miene zum bösen Spiele zu machen und seine Einwilligung zu geben, denn einmal ist ihm der junge Mann, den er schätzt, unentbehrlich, und andernteils bietet sich damit die gute Gelegenheit, die durch den Rücktritt des Grafen d'Outreville seiner Tochter widerfahrne Bloßstellung wieder gut zu machen. Als Maximilien eintritt, um Abschied zu nehmen, sind bereits die Präliminarien in bester Weise geordnet, da fällt es diesem plötzlich ein, daß er verpflichtet sei, seine dunkle Abkunft zu bekennen. Als Maréchal hört, welch' anrühige Person der Vater seines angehenden Schwiegersohnes sei, wird er verstimmt und sinnt demselben die Verleugnung Giboyer's an — den er freilich nur seinem Rufe nach kennt, denn Giboyer hat seinen Namen seit seinem Eintritte in den Dienst der Legitimisten in Boyergi verändert. — Maximilien weigert sich dessen aufs Entschiedenste. Gleichwohl stellt ihn Maréchal vor die Alternative: Vater oder Geliebte. Ehe es noch zur Entscheidung kommt, eilt Fernande auf Maximilien zu und bekennet durch einen Ruß, daß sie auf seiner Seite stehe. In dem Momente erkennt auch bereits Maréchal, daß Giboyer und Boyergi eine Person sind, was die Sache sehr zu Gunsten des Letzteren wendet. „Giboyer! Boyergi! Nun, dann ist ja nichts verändert in der früheren Situation. Ich verlange nur, daß Sie Herr von Boyergi bleiben!“ sagt Maréchal, indem er die Liebenden vereint, wobei Giboyer in wehmüthig bewegtem Tone beiseite flüstert: „Nach der Hochzeit reise ich aber doch nach Amerika.“ Zum Schlusse erscheint nun auch noch der Marquis. Als er erfährt, was vorgefallen ist, wird er zwar etwas überrascht, faßt sich indessen bald mit der ihm angeborenen Würde und erklärt, Maximilien trotz dessen Widerspruch adoptiren zu wollen. Mit der sehr beherzigenswerthen Apostrophe des Marquis: „Iuch junge Leute, warne ich dringend vor uns allen. Pfeile und unmoralische Mittel vergiften jede Gesellschaft, vergiften jede Partei. Seid ehrlich, dann möget Ihr gehören zu welcher Partei Ihr wollt. Ihr werdet glücklich sein und glücklich machen“, schließt das Stück. Daß d'Outreville die Baronin Pfeffers nimmt, versteht sich so sehr von selbst, daß es der Dichter ausdrücklich mitzutheilen unterließ.

Schon aus dieser Skizzirung des Inhaltes wird der Leser die Feinheit des Gewebes erkennen, in das Auzier seine Personen verstrickt, um sie dann mit nicht geringerer Kunst daraus wieder zu befreien. Die politische Intrigue läuft neben jener des Boudoirs her, und im vierten Acte sehen wir, wie beide Arten zugleich in Wirksamkeit treten. In diesem Momente ist es die Liebe der Baronin Pfeffers für den jungen Grafen, im nächsten die Parteilucht der



Legitimisten, welche die einzelnen Personen zur Action treibt, und dazwischen wirken die Antriebe eitler Eltern und des geldsüchtigen armen Edelmannes. Wie in einem Kaleidoskop wechseln die Impulse. Auf den Schlag folgt sofort der Gegenschlag und dabei sind die Motive zu den Entschlüssen der Handelnden im genannten Acte mit einer psychologischen Schärfe und Unanfechtbarkeit dargelegt worden, daß man mit einer Art von geistiger Wollust diesen eleganten Jongleurkünsten zuschaut, die in jedem Momente mißglücken zu müssen scheinen und dennoch mit solcher Virtuosität vorgeführt werden, daß wir ihnen mit ähnlicher Spannung folgen, wie den gefährlichsten Balancirstücken eines sicheren Gymnastikers. Trotz der vielen Bezüge auf die Politik, die im dritten Acte sogar zu einer vielleicht ein Wenig zu ernstern Diatribe über Legitimus und Liberalismus sich erweitern, ist auch dem ethischen Bedürfnisse des Zuschauers genügend Rechnung getragen worden, indem wir in dem jungen Giboyer, der Tochter Maréchal's und dem Vater des Ersteren Charaktere kennen lernen, welche uns in die Tiefen der menschlichen Seele blicken lassen. — Es geht nicht Alles in verstandesmäßiger Berechnung auf; auch das Herz und der Charakter kommen zur Geltung. Man könnte einwenden, daß der alte Giboyer mit zu milden Farben gemalt und daher geeignet erscheine, der politischen Gesinnungslosigkeit zur Bemäntelung zu dienen. Dies scheint jedoch nur so. Denn abgesehen davon, daß Giboyer selber die klarste Erkenntniß seiner Gefunkenheit verräth, bildet auch außerdem noch sein Sohn gewissermaßen das Correctiv für ihn. Kann ihm etwas Schmerzlicheres begegnen als die Verschmähung seines Opfers durch den edlen Mannesstolz seines Sohnes, die herbe Mißbilligung und Indignation dieses Letzteren? Ist diese Strafe nicht von nahezu tragischer Gewalt? Welches individuelle Leben liegt übrigens in dieser Figur, die uns in wahrhaft ergreifenden Zügen die Opferfreudigkeit und Entsagungskraft eines Menschen zeigt, der in seinem Leben eigentlich nichts befehen, woran er sein Herz hängen konnte und der trotz einer gewissen Oberflächlichkeit seines Empfindens und seiner politischen Gewissenlosigkeit doch auch edler Gefühle und bedeutender Entschlüsse fähig ist, an denen er dann gleichsam wie an Idealen sich aufrichtet und Befriedigung sucht! Die Ueberzeugung von der heilenden und veredelnden Kraft des Liberalismus und die Anhänglichkeit für seinen Sohn, dem er das Glück bereiten möchte, dessen er selber nicht theilhaftig hat werden können — das sind die festen Punkte in dieser wunderbarlich gemischten, einem knetbaren Teige gleichenden Natur, die durch das Leben mürbe gemacht, im hoffnungslosen Kampfe mit der Unbill eines kümmer-

lichen Daseins, allmählich die Lebendigkeit des Sittlichkeitsbewußtseins und die Kraft des Willens eingeübt hat, durch welche allein der Mensch befähigt wird, sich von Schuld rein zu halten. — Diese sittliche Energie besitzt in desto höherem Grade sein Sohn: ein Charakter von edelster Veranlagung, ein Mann von zartestem Gefühl, von reinsten Sitten und unbeugsamer Festigkeit. Wie natürlich, daß Giboyer an diesem Sohne mit einer Art von schwärmerischer Verehrung hängt und Alles an ihn wendet, um ihm eine ehrenvolle Stellung in der Gesellschaft zu ermöglichen! Dieser Sohn ist gewissermaßen das Complement zu Giboyer: er ist sein besseres Selbst, sein verlorener Schatten. Wie alle tiefen Naturen faßt er das Leben in hohem Grade ernst auf und bereitet sich damit inmitten der ihn umgebenden mehr oder weniger frivol angehauchten Gesellschaft Conflicte des Herzens wie des Verstandes. Aber er geht aus allen wie ein Held hervor und reißt unsere ganze Bewunderung, unser ganzes Herz mit sich fort. Der Lohn des edelsten Mädchens dieser Gesellschaft ist für ihn ein verbienter, wohlverdorbener, größer aber noch der Triumph, den er über die Dunkelmänner durch die Kraft seines Geistes und die Macht seiner politischen Ideen erringt, indem er sie durch seine Rede zu Boden wirft und der Sache der Freiheit zum Siege verhilft. Nicht, daß „sie sich kriegen“, sondern die Ueberlegenheit der guten Sache, die überwältigende Gewalt der Wahrheit — das ist der höhere geistige Gesichtspunkt, der von Augier hier mit feinem Sinn und klugem Feldherrenblicke zur Geltung gebracht wird und dem Stücke eine tiefere sittliche Perspective verschafft. Wie menschlich wahr und plastisch voll sind dabei diese beiden Figuren dargestellt! Da ist nicht ein Zug ihres Innern, nicht eine Falte ihrer Seele, über die wir ungewiß sein könnten. Wir wissen ganz genau, wie sich jeder von Beiden in einem concreten Falle betragen wird, sie sind uns gute Bekannte. Auch von der dritten Hauptfigur, dem Marquis, läßt sich wohl das Nämlische sagen. Er gehört nicht eigentlich zu den politischen Zeloten, wenn er auch ein Vollblut-Reactionär ist. Die Feinheit seiner Lebensart und sein glückliches, zum Phlegma neigendes Temperament schützen ihn vor fanatischer Verfolgung seiner politischen Ziele. Er ist der lebenswürdige, geistvolle, etwas steife, aber stets zuvorkommende Aristokrat des sogenannten ancien régime, der Legitimist von Geburt und Geblüt, mit allen Schwächen eines lebenslustigen, feinen Weltmannes, aber auch mit allen Vorzügen eines solchen. Zu den ersteren zählt seine Passion für schöne Frauen, zu den letzteren sein sicherer gesellschaftlicher Tact, sein gutes Herz und sein klarer, rasch über-

schauender Blick, seine natürliche Heiterkeit in der Erfassung der Dinge. Solch ein Mann — ob Reactionär, ob Demokrat — muß gefallen und alle Menschen gewinnen, die nicht finstere Fanatiker sind. Die Baronin Pfeffers ist eine jener vornehmen Paradeduppen der noblen Cercles, die nur auf Aeußeres sehen und ihrem Egoismus alle Opfer der Ueberzeugung zu bringen gewohnt sind. Mit feiner Ironie hat der Dichter sie als eine Parvenue charakterisirt und damit jenen Adelligen von Geblüt, die ihr im Leben ähneln, eine äußerst empfindliche Lection ertheilt. Das ist die feine Art, Lebensverhältnisse und Typen zu geißeln, die nur die Franzosen verstehen. Höchst belustigend wirkt neben dieser Parvenue des Adels der Parvenu des Kapitals, der groteske Eisenwerkbesitzer Maréchal, eine köstliche Figur, etwas chargirt, aber nicht mehr als es der drastische Effect erforderte. Wir brauchen gar nicht weit auszuspähen, um für dieses Modell die passenden Beispiele im alltäglichen Leben zu finden. Man achte nur auf das eingebilbete, ruhmredige, vorlaute Treiben so manches empor gekommenen „Magnaten des Kapitals“ und man wird finden, daß dieser Typus kosmopolitisch ist. Augier hat ihn mit einer Menge höchst erheiternder satirischer Züge brillant ausgestattet, die, weil sie sich alle in den Grenzen der unschädlichen, harmlosen Bornirtheit halten, das ungetrübteste Vergnügen bereiten. Man kann diesem Emporkömmling eigentlich nicht recht gram werden, weil seine gutherzige Dummheit und Selbstüberschätzung, mit der doch auch wiederum ein ganz ansehnliches Quantum praktischer Pffiffigkeit gepaart ist, keinem zu nahe tritt: er bleibt ein im Ganzen leidlicher Narr, dessen lächerliche Schwächen: sein Geldstolz und seine eingebilbete politische Größe, recht komisch wirken. — Eine ziemlich verfehlte Figur ist jedoch der Vetter des Marquis, Graf d'Outreville. Dieser im Alter von 28 Jahren stehende Cavalier hat die Erziehung der Jesuiten genossen und ist ein würdiger Schüler seiner Lehrer. Das merkt man sogleich an seinen in der ersten Unterredung mit dem Marquis zu Tage tretenden Grundsätzen. Er tritt auch als Asket und Tugendbold auf und zeigt die Züge eines echten Pharisäers, späterhin verwandelt er sich jedoch unvermittelt in einen gewöhnlichen Salonsimpel, mit den bekannten hochmüthigen, insolenten Muren des überhebenden Junferthums — wozu also vorher die Anläufe zu einer besonderen Charakteristik, von der später nicht das Mindeste zur Geltung gelangt? Die ganze Figur ist mir unverständlich, unlogisch und schemenhaft erschienen. Fernande, die etwas schrofie, durch jahrelanges stilles Erdulden unerträglicher Verhältnisse zur Pessimistin gewordene und zu frühzeitigem Ernste gereifte Tochter Maréchal's ist gewissermaßen das weibliche

Pendant zu Maximilien und eines solchen Mannes werth. Ihr warmes Herz, ihre stille Innerlichkeit, ihr starker Sinn und ihre strenge Sitte passen vollkommen zu den Eigenschaften ihres Geliebten. Die Beiden müssen mit einander glücklich werden, trotzdem sie so viele Analogien in ihrem Charakter aufweisen. — Es giebt kaum einen stärkeren Contrast als den, welchen dies gebiegene Wesen zu der flatterhaften, überspannten und hohlen Stiefmutter bildet: auch ein Charakter, der bei aller Nichtigkeit mit großer Kunst individualisirt ist und daher sehr interessant wirkt.

Wir haben hier die Bekanntschaft eines ausnehmend feinen und geistvollen, interessanten und gebiegenen Stückes gemacht, das mir als völlig tadellos erscheint, denn auch der Bau ist von vorzüglicher Correctheit. — Wehmüthig muß sich der Zuschauer immer wieder bei derartigen vom Auslande importirten Schöpfungen die vorwurfsvolle Frage vorlegen: „Warum können wir Deutschen nicht auch solche Werke erzeugen?“ — Es muß doch wohl in unserm deutschen Blute liegen.

---

## François Coppée.

### Der Geigenmacher von Cremona.

Drama in einem Act.

François Coppée, geboren 1845, ist einer von den jüngern Bewohnern des französischen Parnass, aber jedenfalls einer der begabtesten. Seine Hauptstärke liegt in der Lyrik, für die er in zwei Bänden Gedichte in unwiderleglicher Weise seine hohe Begabung dargethan hat. Aber auch mehrere dramatische Kleinigkeiten haben bewiesen, daß Coppée's Talent nicht ausschließlich der Lyrik angehört. Das Beste, was er in letzterem Genre geliefert hat, dürfte wohl „Der Geigenmacher von Cremona“ sein, ein Stück, zwar stark mit lyrischen Elementen untermischt, aber so fein angelegt und so lebendig ausgeführt, daß man rechte Freude daran haben kann.

Mit einem leisen Gefühl von Beschämung muß freilich besonders hervorgehoben werden, daß es kein heimisches Erzeugniß, sondern eine Importe von jenseits der Vogesen ist, welche das Interesse so lebhaft fesselt, wie seit längerer Zeit keine ihres Gleichen. Wie lange werden wohl die Franzosen uns noch in der Erfindung spannender Vorwürfe und in der Kunst des Ausführens überlegen bleiben? Ein deutscher Dichter hätte wahrscheinlich nicht der Versuchung widerstanden, das, was wir in dem „Geigenmacher von Cremona“ in einem Act zusammengebrängt finden, zu dreien auseinander zu reden und eine wässerige Brühe moralisirender und philosophirender Betrachtungen darüber zu gießen, in der dann, wie einzelne Schiffstrümmer auf See die Fleischklumpchen der Handlung traurig umhergeschwommen wären. Ach, es ist ein gar seltsam Ding um die vielbepottete und uns doch so schwer erreichbare Mache der Franzosen! Doch kommen wir zur Sache. — Ein Podesta der altberühmten Geigenbaustadt Cremona hatte durch Testament eine Preisconcurrentz für die Geigenbauer seiner Stadt angeordnet und als Belohnung für das vollendetste Erzeugniß dieser Kunst seine goldene Amtskette ausgesetzt, die der glückliche Erringer vor versammeltem Rathe empfangen sollte.

Labdeo Ferrari, ein Meister ersten Ranges, hatte den Ruhm dieses Sieges noch dadurch zu vermehren beschlossen, daß er geschworen, die Hand seiner einzigen Tochter zugleich mit einer reichen Mitgift dem Sieger, wenn er sich um sie bewürbe, anzugeloben, in der Voraussicht, daß ein so kunstreicher Eidam am würdigsten sein würde, seinen altbewährten Künstlerruf und den damit verbundenen reichen Erwerb zu übernehmen. Zwei seiner Schüler: Filippo und Sandro, die beide den Besitz der Tochter zu erkämpfen hoffen, haben zu diesem Zwecke alle ihre Kunst aufgeboten, um köstliche Instrumente herzustellen, die es mit allen anderen aufnehmen können; allein Filippo's Geige übertrifft noch die Sandro's; der Preis scheint jenem also sicher und damit auch der Besitz des Mädchens. Letzteres liebt jedoch Sandro und mag von dem durch einen Buckel verunstalteten scheuen und fischen, von aller Welt verlassenen Rivalen, der sie wie eine Heilige in stiller Sehnsucht verehrt, nichts wissen. Nachdem Filippo die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe erkannt, entschließt er sich auf dem Altar derselben dem Glück der Heißgeliebten sein größtes Kleinod, seine Geige und seinen Künstler Ruhm zu opfern, um Sandro und Giannina miteinander zu vereinen. Kurz bevor Sandro sich nach dem Rathhause begiebt, um sein Instrument prüfen zu lassen, vertauscht es Filippo, da es dem seinigen zum Verwechseln gleicht, mit dem eigenen und beauftragt nun Sandro, auch sein, Filippo's, Werk mitzunehmen, um es der Jury zu präsentiren. Sandro unterliegt unterwegs der Versuchung und vertauscht ebenfalls die beiden Geigen, in der Absicht, nun mit derjenigen Filippo's den Sieg zu erschleichen. Nachdem er sie jedoch abgeliefert hat, erfaßt ihn Gewissensqual und er eilt nach Hause, um seine That zu bekennen. Unterdessen werden die Geigen probirt und wie vorauszusehen, gewinnt Filippo's Werk, das jetzt wieder seinem rechtmäßigen Besitzer durch den Zufall zurückgegeben worden ist, den Preis. Sandro's Geständniß hat nunmehr auch Filippo die Zunge gelöst. Während dieser ihm den Sachverhalt aufdeckt und ihn damit von dem Alp des Schuldbewußtseins befreit, erscheint das Preisgericht, um Filippo's Verdienst zu krönen. Letzterer jedoch verzichtet zu Gunsten seines Genossen Sandro auf die goldene Ehrenkette und ermöglicht es auf diese Weise, daß auch der Vater Giannina's wenigstens dem Wortlaute nach seinen Schwur erfüllen kann: Sandro erhält die Hand Giannina's, während Filippo tief ergriffen und mit wehmüthiger Entsagung den Liebenden seine Segenswünsche weicht, Beider Hände ineinanderlegend, dann aber mit seiner Geige hinwegzieht in die Fremde, um seiner Kunst und seiner schmerzlichen Erinnerung zu leben. — Der Autor des hier nur in seinen größten

Unrissen analysirten Stückes ist mir als Dramatiker nicht näher bekannt. Allein es steht für mich fest, daß er eine echte Dichternatur und dramatischen Beruf besitzt, so tief empfunden und so poesievoll ist seine Art der Conception. Die Leichtfertigkeit der Franzosen, sich mit Conflicten und dramatischen Schwierigkeiten abzufinden, stößt uns nirgends in dem Stücke auf: es ist eine gediegen veranlagte und fein durchdachte Arbeit. — Man wird vielleicht mit einigem Besinnen vor der Frage Halt machen, ob es wahrscheinlich sei, daß ein Mensch, wie Filippo, seiner Liebe ein so schmerzreiches Opfer bringt. Die Beantwortung hängt ganz und gar von dem individuellen Gefühl ab. Daß es so edle Naturen giebt — wer wollte solches leugnen? Daß sie selten zu finden sind, ist ebenso richtig. Die Frage reducirt sich also auf eine andere, nämlich: ob man die Figur, so wie sie dasteht und unter diesen speciellen Verhältnissen als glaubhaft und wahr zugeben will. Dafür läßt sich freilich kein entscheidendes Kriterium vorbringen, ebenso wenig wie dagegen. Jeder muß sich in diesem Punkte mit sich selber allein abfinden. Meinem persönlichen Gefühle nach und unter Berücksichtigung der in Betracht kommenden Umstände, vor Allem der höchst edeln Grundstimmung des Charakters Filippo's, die sich schon am Anfange deutlich zu erkennen giebt, scheint gegen die Glaubhaftigkeit des Vorganges nichts einzuwenden zu sein. — Daß der Vater sich schließlich so schnell mit einem Sophismus in der Anwendung seines Schwurs abfindet und eigentlich gar nicht auf Grund desselben Bedenken erhebt, ist eine kleine Flüchtigkeit, welche man jedoch wohl im Orange der Freude über die möglichst glatte Abwicklung der Schwierigkeiten gern übersehen wird. — Weniger vermag man sich eines Gefühls von theilnehmender Trauer um das zerstörte Lebensideal des armen Filippo zu erwehren. Denn das sagt sich wohl Jeder beim Anblicke der Gestalt: „die Blume ist dahin aus seinem Leben“ und er wird das unheilbare Weh bis an sein Ende im Herzen tragen. Und weshalb dies traurige Geschick? Weil er unschuldig, weil er für ein Gebrechen büßt, das ihm die Natur aufbürdete. Die Brutalität solcher Weltordnung, die rohe Willkür des Lebens, die sich darin widerspiegelt, wie wahr sie auch immer sein mag — berührt den nach Erhebung von eben dieser irdischen Misere strebenden Zuschauer wie ein Mißaccord, weil sie hasserfüllte Gedanken regt und zum Hader wider das Leben aufhetzt, während doch die Kunst Frieden in unser armes Herz senken soll. Es ist nicht gut, an derlei zu rühren, weil sonst der ganze Bau zusammenstürzt. Philosophirende Leser werden diese wunde Stelle erkennen und sich mit Philosophie zu trösten wissen — oder auch nicht. Nichtphilosophischen wird der Genuß nicht getrübt werden.

## Paolo Ferrari.

### Die beiden Damen.

Schauspiel in drei Aufzügen.

Der Verfasser dieses ganz und gar aus der Schule der französischen Sittendramatik hervorgegangenen Schauspiels, das eine Zeit lang in Berlin das größte Interesse regte und eine stattliche Reihe von Wiederholungen erlebte, ist in seinem Vaterlande Italien als einer der hervorragenden Lustspielbdichter der Gegenwart längst anerkannt. Seine beiden in den Jahren 1854, 1855 erschienenen Erstlingswerke, in denen er historische Lustspielstoffe behandelte, wurden für das Beste erklärt, was die italienische Literatur in neuerer Zeit aufzuweisen habe. Seit jener Zeit hat Ferrari, der das Studium der Geschichte sich zum Beruf erkoren und es auf diesem Gebiete bis zu einer Professur an der Mailänder wissenschaftlichen Akademie gebracht hat, noch eine ziemliche Anzahl Dramen geschaffen, von denen jedoch keines die hohe Würdigung fand, die seinen „beiden Damen“ zu Theil geworden ist. Ferrari gewann mit dieser Dichtung den von dem italienischen Ministerium der schönen Künste ausgesetzten Staatspreis und fügte, da das Stück auch in seiner Darstellung auf dem Theater nicht nur die Probe bestand, sondern sogar zahlreiche enthusiastisch aufgenommene Wiederholungen erforderlich machte, diesen Lorbeern noch diejenigen hinzu, welche ihm von dem begeisterten Publicum zuerkannt wurden. — In Deutschland ist sein Name erst durch diese Dichtung allgemein bekannt geworden, aber damit auch sofort zu so hohen Ehren gelangt, daß man ihn denjenigen der besten französischen Dramatiker gegenwärtig an die Seite stellt. Und mit Recht. Denn neben der Geschicklichkeit in der „Mache“ und der Lebendigkeit seiner dramatischen Conception, die einen außerordentlich



feinen Sinn für Dasjenige verräth, was auf der Bühne das Interesse fesselt und zur Belebung der Action dient, besitzt Ferrari eine seltene Energie und Schärfe in der Verfolgung derjenigen Consequenzen, welche er durch die Behandlung seiner sittlichen Probleme bedingt. — Seine Manier steht der Augier's wohl am nächsten, indem er die sittlichen Zwecke seiner Dichtung stark in den Vordergrund rückt, zweifelhafte Probleme nicht frivol, sondern mit energischer sittlicher Ueberzeugung, mit strenger, unerbittlicher Principientreue zum Aus-  
 trage bringt und den Zuschauer über Dasjenige, was er will, keinen Augenblick im Ungewissen läßt. — Einem literarhistorischen Essai, den Dr. Marcus Landau über unsern Dichter in einem österreichischen Blatte kürzlich veröffentlichte, verdanken wir die nachstehenden genaueren Angaben über den literarischen Entwicklungsgang Ferrari's und seiner dramatischen Hauptwerke. „Es sind nun schon 33 Jahre, seit Paolo Ferrari sein erstes Lustspiel: „Schuster Bartholomäus“ schrieb, und vor wenigen Wochen wurde sein dreiunddreißigstes Stück, „Der junge Officier“, zum erstenmale aufgeführt. Dasselbe erlitt einen unzweifelhaften Mißerfolg. Ein Stück jährlich wäre nicht zu viel, aber der Dichter hat seine Arbeiten nicht gleichmäßig vertheilt. Während er zwischen seinen ersten Stücken größere Pausen machte, geräth er jetzt, wie ein bergabrollender Wagen, in immer schnelleres Tempo. Seine beiden letzten Stücke soll er in je vierzehn Tagen geschrieben haben, eine Lucasapresto-Manier, die es erklärt, warum diese seinen früheren Arbeiten nachstehen. Von seinen ersten, wiederholt umgearbeiteten und unter verschiedenen Titeln aufgeführten vier Stücken haben sich nur zwei bis jetzt auf der Bühne erhalten, und erst mit dem 1852 geschriebenen, aber erst 1854 aufgeführten „Goldoni und seine sechzehn neuen Lustspiele“ hat er sich den Namen des ersten italienischen Dramatikers der Gegenwart erworben. Auf „Goldoni“ folgten „Parini und die Satire“, welches in Turin sechzehnmal nacheinander aufgeführt wurde, „Dante in Verona“ und später „Alfieri“ und ein bis jetzt unvollendet gebliebener „Fulvio Testi“, so daß seine Stärke in Dichterdramen zu liegen scheint. Ferrari ahmt in der Charakterzeichnung oft Goldoni nach, er ist ein guter Beobachter und zeichnet sich aus durch lebhaften und geistreichen Dialog. Weniger glücklich ist er in der Intrigue, so daß seine Stücke oft unwahrscheinliche Situationen und ungeschickt geknüpften oder gelösten Verwicklungen enthalten. Die gut und spannend angelegte Exposition erregt Erwartungen, die im weiteren Fortgang des Stückes nicht erfüllt werden. Der scharf zugespitzte Dialog wird manchmal zu geistreich, eine sich

breit machende Geschwägigkeit beeinträchtigt mitunter das Interesse an der Handlung. Aber bei allem dem bleiben seine Dichtungen äußerst interessant, denn Ferrari besitzt jenen den Romanen eigen-  
thümlichen und von den Deutschen beinahe immer vergebens erstrebten Vorzug, Vorgänge zu erfinden, welche die Scene dramatisch beleben. Bei ihm geschieht wenigstens etwas; statt der in deutschen Dramen üblichen Conversation, die meistens ein Zwiegespräch bleibt, thun die Personen etwas, sie bringen irgend eine Handlung zu Stande, an welche sich andere Ereignisse anschließen."

Der Stoff, den Ferrari in seinem Drama: „Die beiden Damen“ behandelt, verräth in gewisser Beziehung eine auffallende Aehnlichkeit mit Augier's: „Die Fourchambaults“. In beiden Stücken bildet der Fehltritt eines Mädchens das Hauptmotiv, in beiden folgt darauf Heirath und ein langjähriges Büßerthum, in beiden am Schlusse das Bekenntniß der Mutter gegenüber dem sie mit aller Hingebung und Innigkeit liebenden Sohne und darauf feierliche Rehabilitation. — Dies Problem ist bekanntlich von den Dichtern aller Nationen schon oft genug dramatisch erörtert, aber noch von keinem zur principiellen Lösung gebracht worden. Letzteres ist eben eine unmögliche Aufgabe. Es bleibt daher nur die empirische Entscheidung für jeden einzelnen Fall übrig, und so lange sich geistvolle und scharfsinnige Köpfe finden, welche in immer neuen Variationen und in interessanter Specialisirung den Stoff dramatisch zu verwenden im Stande sind, wird es an dem Interesse des zu praktischer Lebensbetrachtung neigenden ernstern Theiles des Zuschauerthums nicht fehlen. — Ferrari gebührt zuvörderst die Anerkennung, daß er den bekannten Vorwurf, „Die Schuld einer Frau“, in höchst origineller Weise für seinen Zweck auszugestalten gewußt hat. Lassen wir die Heldin selber ihre Sache vortragen:

„Mit 15 Jahren war ich — in London — ein armes Mädchen. Man hatte mich in einem Sumpfe aufwachsen lassen. Aber ich war noch eine Blume. . . . Man bestimmte für mich den Preis der kostbarsten Blumen. Ein edler Mann entdeckte diese Blume; er würde sich ihrer erbarmt haben — aber der Preis, den die Habgier der Wächter forderte, verwandelte sein Erbarmen in unnützes Mitleid. Dieser Mann war Graf Sernegri. Er sprach mit einem Freunde, deinem Vater, und dieser rettete mich und nahm sich meiner an; anfangs mit natürlicher Fürsorge, doch nach und nach begann seine Fürsorge noch etwas Anderes zu werden. Er machte mich zu seiner Gattin. Nachdem er mich zur Marchesa Permanzo gemacht, wollte er mich der Gesellschaft vorstellen. Die

Welt wußte, wo ich herkam, und wollte mich nicht. Und ich beugte das Haupt; ich begriff, daß sie Recht habe. Ich zog mich in die Einsamkeit zurück. Glücklicherweise warst Du gekommen; nicht lange darauf kam auch Deine Schwester, um diese meine Einsamkeit zu beleben. Und meinem Glücke würde nichts gefehlt haben, hätte es nicht der unabweisliche, unerbittliche Gedanke vergiftet, meine Kinder müßten eines Tages entdecken, daß an der Vergangenheit ihrer Mutter ein Makel haften, den eine ehrbare Sprache nicht zu bezeichnen vermag; dann diese ganze unendliche Reihe täglicher fieberhafter Sorgen, dieses entsetzlich schwere Ziel, meinen Kindern diese meine Vergangenheit zu verheimlichen — mich auf den Tag vorzubereiten, wo ich selbst ihnen dieselbe enthüllen könnte, überzeugt, dadurch weder eure Achtung noch eure Liebe zu verlieren, überzeugt, dann nicht erröthen zu brauchen, sondern das Haupt — wie jetzt — hoch halten zu dürfen.“ Der Leser hat bereits errathen, daß hier die Mutter, die Marchesa Permanso, zu ihrem Kinde spricht. Es ist ihr neunzehnjähriger Sohn Victor, ein italienischer Marine-Officier, vor dem die Mutter dieses furchtbare Selbstbekenntniß ablegt, der Mutterliebe schwerstes Opfer darbringend, denn Victor, ein leidenschaftlich empfindender, heißblütiger und entschlossener Jüngling, hat eine unselige Leidenschaft für eine „jener Damen“ gefaßt, die ein verlorenes Leben durch ihre Rehabilitation im Wege einer Standesheirath wieder gut zu machen streben, eine jener Damen, die ihr Opfer den Spinnen gleich mit unübertrefflicher Geschicklichkeit und Schlaueit in ränkevolle Fesseln zu legen wissen und gutwillig davon nicht ablassen. Wie es zugegangen, daß ein tugendhafter, wohlzogener, mit dem ganzen Geistes- und Charakteradel seiner trefflichen Mutter ausgestatteter Jüngling in solche Netze fiel, mag der Leser aus dem Drama selber erfahren. Genug, das Unheil ist da und nachdem weder Vorstellungen noch Verbote gewirkt haben, entschließt sich die Mutter, den Sohn durch ihr eigenes warnendes Beispiel zu retten, indem sie ihm in Gegenwart seiner Geliebten ihre Vergangenheit enthüllt, freilich „der Noth gehorchend, nicht dem eigenen Triebe“, denn die Sirene, die gekommen ist, um die Einwilligung der Mutter zu erbitten, hat deren Lebensgeschichte erfahren und ihr gedroht, dem Geliebten das Geheimniß seiner Mutter zu entdecken, wenn diese noch ferner auf ihrem Widerstande beharren würde. Rasch gefaßt, beschließt die Marchesa, diesem teuflischen Anschläge durch einen entscheidenden Schritt seine Spitze abzubreaken. Sie läßt Victor kommen, enthüllt ihm die Leiden und Entsagungen ihres neunzehnjährigen Büßers thums und warnt ihn vor dem Charakter einer Verworfenen, die,

nachdem sie erkannt, daß sie durch die heuchlerische Maske der Demuth und Zerknirschung nichts zu erschleichen vermöge, zu dem gemeinen Zwangsmittel ihre Zuflucht nehme, die Mutter vor dem Sohne zu erniedrigen, um sie damit zu besiegen. Des Jünglings edler Sinn empört sich darob. Nachdem ihn die Warnungen vor den Entbehrungen, Demüthigungen und Kränkungen, vor dem beschämenden, niederdrückenden Gefühle, das dereinst seine Kinder in gleicher Lage empfinden müßten, bereits wandend gemacht haben, bringt der Mutter Vorwurf gegen den unedlen Sinn jener Courtisane die Wagschale der Kindesliebe zum Sinken. Victor, der mit schwärmerischer Verehrung an seiner Mutter hängt, erkennt die Tiefe des Abgrundes, an dem er steht und ersticht in sich die unnatürliche Leidenschaft, als er von der seiner angebeteten Mutter angedrohten Schmach hört. Die Phryne wird von ihm gezwungen, seiner Mutter Abbitte zu leisten und muß hierauf mit Schimpf bedeckt ihren Rückzug antreten.

Mit dieser Wendung ist jedoch noch eine andere verbunden. Der kinderlose, hochbetagte, steinreiche Herzog Lambrini, der Oheim eines lebenslustigen aber leider sehr unbemittelten Artillerieofficiers Leopold, hat sich auf seines Neffen Bitte bereit erklärt, zu der beabsichtigten Verbindung desselben mit einer Tochter der Marchesa Permanso seinen Segen in Gestalt einer Jahresrente von 60 000 Lire zu geben, wenn die junge Dame von tadelloser Abkunft sei. Leopold, der von der dunklen Vergangenheit der zukünftigen Schwiegermutter keine Ahnung hat, giebt dem Oheim die befriedigendsten Versicherungen und veranlaßt dessen persönliche Herüberkunft von Mantua nach Neapel, dem Schauplatz dieser Handlung. Dort erfährt der im Punkte der Standesehre und des Stammbaumes ziemlich strenge, im Uebrigen jedoch liebenswürdige und namentlich weichherzige Oheim sogleich, daß die Mutter seiner zukünftigen Nichte keineswegs vor den strengen Anforderungen seines Adelsstolzes zu bestehen vermag. Uebertreibende Medisance schildert ihm die Marchesa als eine „Frau des Justinian“, als ein Analogon zu jener durch ihre Sittenlosigkeit übel berüchtigten Theodora, was der Herzog, obwohl er augenfällig schlechte Quellen hat, auf Treu und Glauben hinnimmt. Als er kurz nach seiner Ankunft in Neapel auf dem Ball der Schwägerin der Marchesa erscheint und dort die Erforene seines Leopolds kennen lernt, gewinnt diese sogleich sein Herz, allein die Rücksicht auf die Ehre seines alten Hauses drängt alle anderen Empfindungen zurück. Kurz entschlossen verweigert er in so brüsker Weise seine Zustimmung, daß die Mutter und deren Sohn es hören müssen. Es giebt sofort eine Scene, die unbedingt mit einer Forderung von Seiten des

jungen Permanso schließen müßte, wenn nicht die Mutter noch rechtzeitig dazwischen träte, um den Herzog behufs einer Verständigung für den folgenden Tag um seinen Besuch zu bitten. Er kommt kurz vor dem Eintritte jener Sirene, welche des jungen Permanso Herz bethört hat. Nach kurzem Zwiegespräche, in welchem der Alte bereits den Edelsinn der angeblichen Theodora zu spüren beginnt, wird er in das Nebenzimmer zu treten ersucht, um nunmehr jene vorhin geschilderte Scene zwischen der Mutter, dem Sohne und der Hetäre zu belauschen, in der die Marchesa die ganze Fülle ihres edlen Charakters erschließt und zugleich auch eine Widerlegung des auf ihr haftenden üblen Verdachtes giebt. Der von Natur wohlmeinend und großsinnig angelegte Herzog wird von diesen Eröffnungen tief ergriffen und umgestimmt, und als die Fremde das Zimmer verlassen hat, tritt er hervor, um nunmehr selber für seinen Neffen als Bewerber um die Hand der jungen Marchesa Permanso aufzutreten, womit natürlich die Krisis eine Allen erwünschte Wendung nimmt.

Selbstredend konnte in dieser Skizzirung der Handlung auf das Nebensächliche nicht eingegangen werden, was insofern mißlich ist, als damit dem Leser der Einblick in die feineren Fäden des Ganzen verschlossen bleibt. Daß das Stück deren besitzt, ist unleugbar. Gehört es doch ganz und gar in die Kategorie der feineren dramatischen Gesellschafts- und Zeitgemälde, mit denen die moderne französische Kunst so beispiellose Erfolge erzielt hat. Sowohl die Spannung durch eine Reihe von an sich bedeutsamen Begebenheiten, die unmittelbar aus dem modernen Leben genommen sind, wie auch die ungemein scharf zugespitzte Gedankensprache, die bis in's Detail gehende Sorgfalt in der Darstellung der Verhältnisse und Charaktere, der Stellung der Hauptpersonen zu einander — alle diese Eigenthümlichkeiten kennzeichnen den specifisch französischen Stil des Dichters, vor dem er das Eine noch voraus hat, daß er mit einem sittlichen Ernste und einer Strenge zu Werke geht, deren sich selbst Feuillet, unter den Neueren einer der gebiegensten, nicht in diesem Grade zu rühmen vermag.

Das Stück trägt allerdings einen stark realistischen Zug in sich, indem es die Erbärmlichkeit, Klatschsucht und den unbarmherzigen sittlichen Terrorismus der sogenannten „guten Gesellschaft“ in ein greselles Licht setzt und uns ein Opfer dieser pharisäischen Tugendriecherei vorführt. Aber liegt darin etwa ein Fehler? Soll uns der Dichter nicht Wahrheit, die uns umgebende Wahrheit, in poetischer Gewandung freilich, aber doch immer uns Allen als Wirklichkeit deutlich erkennbar wiedergeben? Das hat der Dichter hier gethan, indem

er uns von den Hunderttausenden socialer Mißgeburten eine zeigt, die sich über die gemeine Misère zu erheben vermocht und theils unter der Gunst der Umstände, theils unter dem Beistande eines sittlich reinen, energischen Willens zur sittlichen Höhe der edelsten Menschlichkeit emporgeschwungen hat, auf der sie ihrer Umgebung wie ein hehres, vom Glanze schönster Weiblichkeit umgebenes, durch ein langes, selbst-aufgelegtes Marthrium verklärtes Wesen voranleuchtet. Der eigene Gatte, der, wie sich später erweist, diese edle Frauengestalt nicht eigent-lich liebt, betrachtet sie dennoch mit einer Art von heiliger Verehrung, indem er sie als ein „engelgleiches Wesen“ bezeichnet und sich ihr unterordnet; ein ausgezeichnete Freund des Hauses, der sie mit einer an's Romantische grenzenden Selbstlosigkeit und Resignation zwanzig Jahre lang im Stillen anbetet, die eigenen Kinder, deren schwärmerische Anhänglichkeit an die Mutter beinahe in's Ueber-schwängliche geht, die noblen Verwandten, darunter eine echte Repräsentantin der vornehmen Hohlheit, welche den Typus der Aristokratie vieler Orte bildet — sie Alle schauen auf diese Frau wie auf ein Muster von Reinheit und Adel des Charakters, und sie haben vollen Grund dazu, denn die Marchesa ist es auch. Sie ist eine Ausnahme von den Zehntausenden und daher hat sie ein Recht auf unsere Bewunderung, unsere Verehrung. Dies ist die ideale Verklärung, in welche der Dichter seine Schilderung der Wirklichkeit mit hohem poetischen Gefühle eingehüllt hat. Diese ver-edelte Art von Realismus ist die rechte!

Ein Umstand, der dieses geistvolle Drama vor vielen Hunderten ähnlicher Art auszeichnet, ist die Basis eines sittlichen Gedankens, einer starken sittlichen Grundanschauung, auf der es ruht. Das Problem des Stückes lautet: „Darf eine Frau, an der ein sittlicher Makel haftet, durch die Ehe ihre gesellschaftliche Wiedereinfügung beanspruchen?“ Der Dichter antwortet ohne Säumen: „Nein!“ Die daraus resul-tirende Folgerung ist die an die Männer gerichtete Warnung vor solchen Ehen, denn selbst wenn sie das Glück haben, unter den zehntausend Unwürdigen ausnahmsweise eine Würdige zu finden, wird ihre Ehe doch immer eine Kette von traurigen Erfahrungen, niederdrückenden Erinnerungen, peinlichen Entsagungen und herben Zurücksetzungen bilden, die nur ein Mann von hohem Sinne und unwandelbarer Cha-rakterstärke ruhig erduldet, indem er in der Liebe Entschädigung findet. Ebenso selten wie jene Ausnahmen unter den Magdalenen, sind solche Idealisten unter den Männern. Darf man diese deshalb tadeln, weil sie in der Tugendkrone des Weibes auch nicht den kleinsten falschen Stein dulden wollen? — „Die Welt hindert sie nicht,

eine gefährliche Verbindung zu schließen; aber dazu ermutigen? Nein! — Und ich verbiete dir diese Heirath . . . O! ich gebe der Welt Recht! Zehntausend Fälle — und kaum eine glückliche Ausnahme — du wirst begreifen, daß man die Geseze nicht für die Ausnahme macht, welche glücklicherweise deine Mutter ist!" Das ist der Kern der Ethik, die uns der Dichter lehrt und es ist eine gesunde, eine gute Ethik.

Selten ist ein peinliches Thema mit größerem Zartgeföhle, mit keuscherem Ernste und mit mehr Würde behandelt worden, als es hier geschieht. Ohne alle Gefahr für ihre Seele können erwachsene junge Mädchen, die nicht zu heuchlerischer Brüderie und falscher Scham erzogen sind, ein Stück wie dieses sehen. Es stärkt das sittliche Geföhle und gewährt ihm Genugthuung. Bekanntlich darf Alles gesagt werden, wenn man nur die rechte Form dafür findet. Hier ist sie gefunden.

Das Stück hat zwei Fehler. Der Eine liegt in dem Mangel an concreter Handlung, an Thaten, die sichtbar hervortreten, und an einer Ueberfülle von Reden, der Andere in der Gliederung des Ganzen in nur drei Acte, die allesammt zu lang sind. Der Stoff reicht für ein fünfactiges Drama völlig aus; allein es sind nur drei Actionsgruppen da — sehr natürlich, daß der Dichter wegen der Einheitlichkeit jedes dieser drei Abschnitte es vorzog, sie auf nur 3 Acte zu vertheilen. An sich ist gegen die allerdings äußerst selten vorkommende Dreitheilung nichts einzuwenden. Peripetie und Katastrophe liegen hier im letzten Acte, Exposition, erregendes und förderndes Moment mitsammt dem Culminationspunkte der Handlung sind in die beiden ersten Acte zusammengefaßt. Dessenungeachtet bildet jeder der beiden ersten Actschlüsse einen passenden Einschnitt in die Handlung und den erwünschten Ruhepunkt für den Zuschauer. Die Harmonie der Gliederung bleibt dabei gewahrt und würde in dieser Structur durchaus tadellos sein, wenn nicht eben die Zeitlänge der Acte ermüdend wirkte. Aber auch Gedankenlängen im ersten und im letzten Acte beeinträchtigen die Reinheit des Kunstgenusses erheblich. Da ist z. B. gleich zu Anfang des ersten Actes eine längere Disputation zwischen den beiden Gräfinnen Bermanso über den Werth und die Berechtigung jenes ungreifbaren Dinges, das sich „die Welt“ nennt. Die eine urtheilt über die Welt sehr bitter und wegwerfend, indem sie dieselbe als gleißnerisch, pharisaisch, intolerant und niedrig charakterisirt, die andere — und zwar ist es die von der Welt verbannte — nimmt sie in Schutz, vertheidigt sie, was zwar ihrem edeln Sinne Ehre macht, aber die sehr treffenden

und von richtiger Kenntniß der Verhältnisse zeugenden Urtheile ihrer Gegnerin keineswegs entkräftet. Gelesen macht sich diese Debatte sehr gut, weil sie reiche Pointen hat. Im münchlichen Vortrage erscheint sie doctrinär, langathmig. Ich gebe aber zu, daß sie wegen der darin enthaltenen Andeutungen für die Orientirung des Zuschauers nicht entbehrt werden kann. — Die lange Expectoration der Marchesa im dritten Acte, die aus lauter dunkeln, speculativen Abstractionen besteht, ist geradezu verfehlt und schädigt den Effect sehr. Die Marchesa hat mit tiefer Bestürzung erkannt, daß ihr Gemahl, ein kühler, zurückhaltender, recht prosaischer Verstandesmensch, den vor 19 Jahren gethanen Schritt, der ihn von der „Welt“ und den Standesgenossen trennte, bereut. In ihrer starken Gemüths- bewegung überkommt auch sie das Gefühl der Sehnsucht nach einem Ideal. Sie empfindet das Unglück, Niemand zu haben, der ihr großherziges Entsagen von allen Freuden der Welt mit heißer Liebe lohnt; ihr Herz weint, weil es nichts besitzt, an das es sich hängen könnte. Da öffnet sich eine geheime Falte ihrer Seele, in der tief verborgen ein verblaßtes Jugendbild jenes Ideals ruht. Es ist das des Freundes, welcher ihr den Gemahl zuführte. Er steht in diesem Augenblicke tief bekümmert neben ihr und hört die Seufzer ihres schmerzlich zuckenden Herzens. Leonore hat aber nur einen Moment und in kaum verständlichen Andeutungen ihr Geheimniß verrathen. Schnell gefaßt und mit der ganzen bewunderungswürdigen Kraft ihres sittlichen Willens gebietet sie der leisen Stimme der Liebe Schweigen. Ihr Stolz, ihre Stärke und ihre Ruhe ist das sogleich die Oberhand gewinnende Bewußtsein, auch in dieser Beziehung der heiligen Pflicht der Entsagung, der Selbstverleugnung genügt zu haben, zumal sie überzeugt ist, daß Graf Sernegri keine gleichen Empfindungen hegt, ja die andern nicht einmal ahnt. — Dieser stark erregten Gemüthsbewegung soll nun folgende Declamation Ausdruck geben:

„... Freunde! Ah, Freunde ... ja, die hätt' ich gefunden! ... — aber ich habe keine gewollt! (Pause). Nein, nein, keinen ... nicht einmal den einzigen ... ja, diesen noch weniger als die anderen. (Pause). Armer Sernegri! Wie bestürzt er mich anblickt! ... Er begreift nicht — kann nicht begreifen! ... Die anderen wären nicht gefährlich gewesen; aber dieser eine ... vielleicht! ... Nicht meiner Tugend, nein, aber der Tugend der Welt, die sich das Vergnügen nicht hätte versagen können, mir den Todesstoß zu geben mit einer Verleumdung ... Also nichts — auch fort mit diesem, mit diesem vor allen, mehr als alle; (Pause; dann traurig). O mir liegt nichts daran, nichts! ... Eine Idee, ein Bild, welches



die Seele sich schafft — es kann nur verlieren, wenn es eine wirkliche Person wird wie die anderen! . . . Es muß ein . . . Phantastiebild bleiben! (Bleibt einen Augenblick in Gedanken vertieft und fährt dann nach oben blickend fort). Wir Frauen können solche reine, edle Phantastiegebilde haben! . . . Ihr Männer habt nicht einmal eine Ahnung davon; ihr versteht nur die Wirklichkeit; und wenn gewisse unserer Idealbilder Euch auch nur von ferne sichtbar würden, so würdet ihr lächelnd sagen: „Das ist gegen die Natur; die Liebe ist Seele und Körper!“ . . . Eure gewöhnlichen Theorien, die so falsch sind! . . . (mit steigender Aufregung) besonders in Betreff gewisser Frauen, gewisser Fälle — wie ich einen kenne! . . . Man nehme z. B. ein junges Mädchen, — und während ihre Seele sich unwissend den natürlichen heiteren Empfindungen ihrer Unschuld hingiebt, (mit stolzer Bitterkeit) ersticke man unversehens in ihr diese jungfräuliche Heiterkeit, und offenbare, enthülle ihr die — wie soll ich sagen? — die Schändlichkeiten, die Nichtswürdigkeiten der Liebe! Man beweise ihr, (sehr bitter) daß Gott den Mann nur aus dem Schlamm der Erde und das Weib aus einer Rippe dieses Schlammes erschuf: nun wohl, dieses junge Mädchen wird das leugnen, sich auflehnen, sich empören und ausrufen: (begeistert) „Nein, nein! Gott hauchte dem Menschen seinen göttlichen Geist ein!“ . . . Ha, das ist die Liebe! . . . Es wird das eine fixe Idee sein . . . aber diese fixe Idee ist Begeisterung, ist die Weihe des Menschen! . . . (Triumphirend). Wohlan, ich habe diese fixe Idee.

Sernegri. Marchesa! Marchesa!

Leonore. Sie werden das alles in die arme Sprache übersetzen und sagen: „Wie, sie liebt?! Die Marchesa Leonore liebt?!“ . . . Lieben? Ach das ist zu wenig, zu alltäglich! . . . Ich habe die Liebe idealisirt, und den Gegenstand dieses Idealismus! (Pause.) Ob dieser Gegenstand sie verdient . . .? Ich weiß es nicht . . . und will es nicht wissen . . . Wenn er sie nicht verdient, um so schlimmer für ihn . . . Uebrigens weiß er nichts davon, und wird niemals etwas erfahren! (Nachdrücklicher). Und das, das ist mein Stolz! . . . Es ist Widerstand, Reaction! . . . Geboren da, wo die Liebe thierisch ist, habe ich mich dahin erhoben, wo die Liebe Gedanke, Keuschheit, ruhiger Muth des Lebens, seiner Leiden und Pflichten . . . sichere Hoffnung auf unendliche Vergeltung im Jenseits . . . und Fassung und Ruhe ist . . . Und Sie sehen es selbst, die Fassung, die vorhin mir fehlte (ruhig und heiter), jetzt im Augenblicke der Gefahr habe ich sie wieder gefunden!“

Man muß zwei, drei Mal diese wunderbarlich sprunghaften, abgerissenen, fragmentarischen Reflexionen lesen, um ihre psychologischen Bezüge zu ergründen. In vielen Worten ist da ein ziemlich einfacher Gedanke ausgesponnen: daß ein edles Frauenherz in seinen Idealen und in strenger Pflichtübung Trost und Frieden findet für die vielfachen Schmerzen und Entsagungen, welche die Welt und die Lebensverhältnisse von ihm fordern.

Derartige Reflexionen im Drama sind, wenn sie so schwer verständlich bleiben, allemal ein Fehler. Auf der Bühne huscht das gesprochene Wort rasch an den Ohren der Hörer vorüber. Es muß sofort faßlich, leicht verständlich sein. Wenn der Zuschauer erst grübeln soll über den Sinn einer dunklen Rede, verliert er den Faden und fällt er aus der Illusion. Der Autor soll ihn daher mit Räthselaufgaben verschonen. Man braucht mir nicht Shakespeare entgegenzuhalten. Jeder, der nicht zu der Raste der Shakespeare-Brahminen gehört, wird bei aller Ehrfurcht vor dem großen Briten doch zugeben, daß auch er uns mitunter Räthsel zu lösen giebt, die ohne Commentar absolut nicht ergründbar sind und seiner Popularisirung hindernd im Wege stehen, nicht der Popularisirung unter den Bewohnern der olympischen Höhen, sondern der unter den Ansassen der Logen und des Parquets.

Von den Charakteren interessiren allesammt bis auf den Gemahl der Marchesa. Dieser wunderliche Kauz, den man als einen kühlen Ehrenmann und trefflichen Gatten schildert, betrügt sich fortwährend so, als ob er an moralischer Migräne litten. — Allein man kann den Grund dieses Leidens nicht erfahren. Erst am Schlusse entdeckt man ihn. Abgesehen davon, daß ein Eintritt von Neue nach neunzehn Jahren eine Unwahrheit bleibt, zumal kein Grund für diese verspätete Regung seiner Eifersucht vorliegt, bekundet dieses auch eine Inconsequenz des Charakters, die an dem Marchese durchaus nicht einleuchten will. Die ganze Figur ist unwahr und bezeichnet und zudem häßlich. Wir beobachten sie nur mit Indignation. Der Dichter wollte ihr offenbar deshalb diese moralische Verfrümmung geben, um daran zu zeigen, wie gefährvoll eine Ehe selbst unter so mildern Umständen, wie hier, immer bleiben werde. Im Uebrigen sind die Gestalten wahr und interessant, wenn auch stark typisch. In letzterer Hinsicht fällt die elegante Königin der noblen Salons am meisten in's Auge, die der Autor in der Person einer Schwägerin Leonorens darstellt. Leichtsinns (nicht Dummheit, wie Herr Lange fälschlich übersetzt hat), Koketterie, Eitelkeit, Oberflächlichkeit, Vergnügungssucht, daneben aber auch die entsprechende

Dosis Liebenswürdigkeit, verbunden mit einem gewissen Grade von Verstandeschärfe sind die Attribute dieser „Edwin“, zu der die Gräfin Leonore den denkbar schärfsten Gegensatz bildet. In Letzterer sind alle edlen Eigenschaften idealer Weiblichkeit verkörpert. Sie ist das Idol eines zur Entsagung, zum Dulderthum und zur keuschen Liebe geborenen Weibes. Daß eine Frau wie diese nicht völlig glücklich wird, wie sie verdient, muß uns mit Bedauern erfüllen und ist jedenfalls ein Fehler in der Composition, vom idealistischen Gesichtspunkte betrachtet. — Vom realistischen ist es durchaus wahr und correct — wenn auch niederdrückend. Das junge Volk bildet den Reflex der Eltern. Dort alberne Blasirtheit, Frivolität und Seichtigkeit — die Schilderung, welche die betreffende junge Dame von den Pensionszuständen und der an Lesbos erinnernden Mädchen-Freundschaft giebt, ist ebenso meisterlich als wahr — hier Tiefe und Reinheit, Poesie des Empfindens und hingebende Kindlichkeit. Der Herzog Lambrini ist ein Cabinetstück feinsten Charaktermalerei. Man sieht, wie es doch möglich ist, in dieser Richtung Neues zu liefern, wenn ein scharfer Beobachter und genialer Kopf an eine derartige Aufgabe herangeht. Jeder Zug ist küßlich und fein erfonnen. Graf Sernegri, eine still in sich gelehrte, wackere, wenn auch nicht sehr hervorragende Gestalt, nimmt durch ihre taktvolle Zurückhaltung und die musterhafte Charakterstärke ein, mit der auch er zwanzig Jahre lang der selbstlose Freund der Gräfin bleibt, die er doch im Stillen liebt wie eine unerreichbare Heilige. Um so mehr müssen ihn die Zweifel schmerzen, welche die Gräfin gegen die Fähigkeit des Männerherzens zu einer solchen Liebe äußert. Die Art, wie beide sich gegenseitig verrathen, ist, wie bemerkt, äußerst fein, für ein Drama zu fein, nicht minder auch die Wendung, welche Leonore der Situation im kritischen Momente zu geben weiß. Aber das Alles erkennt man erst völlig beim Lesen. — Da eine Uebersetzung von W. Lange in der bekannten Reclam'schen Universalbibliothek erschienen ist, so werden Freunde der dramatischen Dichtkunst, welche sich für das Stück näher interessiren, dort eine bequeme Gelegenheit haben, es kennen zu lernen. Die zweite, von Ferrari selber autorisirte und wie behauptet wird, bei weitem correctere Uebersetzung von R. Norton (Pseudonym für Nathanson) ist meines Wissens nicht im Buchhandel erschienen. Allen denjenigen Lesern aber, die einen Abend in Gesellschaft eines anregenden und spannenden Dramatikers zuzubringen Lust haben, kann der Besuch des in Rede stehenden Stückes durchaus empfohlen werden. Leider dürfte sich dazu jedoch nur ausnahmsweise die Gelegenheit bieten, denn

einstweilen ist das Stück in die Ersatzreserve zweiter Classe gestellt worden, nachdem es in der Linie seine Schuldbigkeit gethan hat. Gleichsam wie auf Verabredung haben die deutschen Bühnen plötzlich „die beiden Damen“ vom Repertoire verschwinden lassen, ein Umstand, der um so auffälliger erscheint, als das Stück noch jedesmal seine Zugkraft an größeren Bühnen bewährt hat. Sollte es vielleicht zu viel an Tantieme absorbiren und den Directionen nicht genug einbringen?

---

## Robert Griepenkerl.

Maximilian Robespierre.

Tragödie in fünf Acten.

„Ein garstig Lied! Psui! Ein politisch Lied! Ein leidig Lied!“ läßt Goethe den Studenten Branden im „Faust“ sagen, als Frosch etwas „vom heil’gen römischen Reich“ zu singen sich anschickt. Das Wort ist später zur Sentenz geworden. Man führt es in der Regel als Citat gegen die Zulässigkeit der Politik in der Dichtkunst, speciell der dramatischen, an. Unaufhörlich summt es mir in den Ohren, als mit Griepenkerl’s berühmtem und dennoch längst verschollenem Drama „Robespierre“ ein Stück französischer Revolutionspolitik in dramatischer Zurichtung an meinen Sinnen vorüberzog. Die Verbannung der Politik von der Bühne insofern diese den Selbstzweck des Dramas bildet, ist vollkommen begründet, denn dieser Zweig der menschlichen Thätigkeit enthält fast immer zu wenig „Rein-Menschliches“. Es sind fremdartige Triebfedern, welche das Räderwerk in Bewegung setzen und fernab von dem Empfinden und Verstehen der meisten Menschen liegende Ziele, auf die dort losgesteuert wird. Das Schauspiel der Staatskunst, das die besten Köpfe in der Regel mit zweifelhaftem Glücke spielen, verlangt die Kenntniß seiner Grundregeln, die nur die Eingeweihten besitzen. Da es fast immer nur die Urtheilskraft, das Denk- und nicht das Empfindungsvermögen in Bewegung setzt, bleibt es dem allgemeinen menschlichen Verständnisse und der Sympathie der Laien entrückt. Auch haben die Motive der Politik selten große und dem Gebiet des Idealen angehörende Ursachen, so daß schon aus diesem Grunde das Feld der Kunst ihnen verwehrt bleiben muß. Aber nicht nur die Politik, auch die Fachwissenschaften, und darunter auch die Geschichte, haben kein Anrecht, der Kunst als Stoff sich darzubieten. Für sie sind die Katheder da. Wer Geschichte lernen will, mag in die Hörsäle gehen.

Warum ich dies voranschicke? Weil die Tragödie „Robespierre“ so viel von der Geschichte geborgt hat, daß sie ohne Kenntniß derselben dem unvorbereiteten Zuschauer immer nur ein halbverstandenes Werk sein wird. Es geht ihr wie so vielen anderen historischen Stücken, deren Stoffe zu wenig allgemein Menschliches und zu viel Bezüge auf die vorausgegangenen Entwicklungsphasen enthalten: sie bleibt Geschichte in dramatischem Gewande.

Freilich ist dies Gewand von einer reichbegabten, für die Meisterschaft vorherbestimmten Hand zugeschnitten und in prächtigem Faltenwurf geordnet worden. Allein die historischen Formen darunter treten allzustark hervor; sie sind so gewaltig, daß sie die Hülle beinahe plagen machen; überall gucken die mächtigen Glieder hindurch. Man merkt sogleich, daß bei Weitem mehr unter dem Gewande verborgen ist, als dies zu umspannen vermag. — Was ist der Begegnung der beiden Gewaltigen: Danton und Robespierre, im Hause Panis vorausgegangen! Wie sehr hat sich die Situation gespannt, durch welche Blutströme ist Danton gewatet, wie überraschend seine Wandelung zur Gnade und Milde eingetreten! Alles dies vermag selbst der Zuschauer, der das Mittelmaß einer für das praktische Berufsleben der Gebildeten erforderlichen Schulbildung besitzt, nur unvollkommen zu verstehen und sogar der geschichtskundige Gebildete im engeren Sinne wird nicht völlig den Stand der Schachpartie durchschauen, vor die ihn der Dichter beim Aufgehen des Vorhanges hinführt, wenn er nicht vorher eines von den größeren Specialwerken zur Hand genommen und sich die Einzelheiten im Gedächtnisse wieder aufgefrischt hat. Es ist dem Dichter eben nicht vollkommen gelungen, den Stoff so zu verdichten, daß Jeder in nuce sofort einen Abriß der Ereignisse bekommt. Ich glaube aber, daß dies auch überhaupt nicht möglich sein würde bei einem Stoffe, wie diesem, der durch tausend Fäden mit den vorausgegangenen Ereignissen mehrerer Jahre verknüpft ist und eine so tiefe Verwicklung der politischen Parteiverhältnisse und individuellen Einflüsse aufweist, wie kaum eine andere historische Epoche sie erkennen läßt. Was müßte eine vollständige Exposition Alles enthalten, wenn wir ganz klar schauen wollten! Dies nur nebenbei.

Das Stück gehört zu denjenigen Dichtwerken, über die jeder Literaturgeschichtsschreiber mit bedeutendem Respect zu sprechen pflegt und die doch fast Keiner von der mitlebenden jüngeren Generation kennt. Wer die Erklärung dieses widerspruchsvollen Verhältnisses zu haben wünscht, dem kann ich nur das kürzlich erschienene Büchelchen von Dr. Sievers: „Robert Griepenkerl, der Dichter des Robespierre“, zum Nachlesen empfehlen, wo auf etwa fünfzig Seiten die Entstehung

und die Schicksale des Griepenkerl'schen „Robespierre“ ausführlich dargestellt worden sind. Als der Dichter, angeregt durch die Vorgänge der Revolution von 1848, im folgenden Jahre sein Werk vollendet hatte, sorgte er durch die ihm in hohem Grade eigene Kunst des dramatischen Vortrages rasch für dessen Bekanntmachung, indem er es in einer Anzahl der größten deutschen Städte selber vorlas und auf diese Weise die deutschen Kunstfreunde und die Literaturwelt auf dasselbe aufmerksam machte, die kritischen Federn in Bewegung brachte und auch einige Bühnenvorstände für die Aufführung gewann. Ueberall wurde ihm reiche Anerkennung zu Theil. Man pries in Griepenkerl ähnlich wie in Hebbel den Apostel einer neuen Kunstepoche, machte ihm Hoffnungen und Schmeicheleien und — ließ es dabei bewenden, denn zur Aufführung ist das Stück nur an zwei oder drei Bühnen geringerer Bedeutung gelangt. So erklärt sich, daß die Literatoren viel Aufhebens davon machten, während der großen Zahl der sonstigen Gebildeten, welche ihre Kenntnisse von den Fortschritten dramatischen Schaffens regelmäßig durch das Medium der Bühne zu bereichern gewohnt sind, die Dichtung unbekannt blieb. — Ich glaube nicht, daß die Directoren dafür besonderen Tadel verdienen, denn jede größere Bühne unternimmt mit der Aufführung des „Robespierre“ eine ebenso undankbare als mühselige Aufgabe, die namentlich durch den bedeutenden scenischen Apparat, welchen die Dichtung erfordert, daneben aber auch durch das starke Personenverzeichnis und die nicht geringen Anforderungen der Rollen erschwert wird, in Folge der bedeutenden Compositions-mängel und der stark politischen Färbung des Stückes aber zu einer völlig unlohnenden wird. Welchem Theaterchef wollte man es verübeln, daß er eine Dichtung aufzuführen Bedenken trägt, von der er voraussehen muß, daß sie trotz bedeutender Kosten für Costümierung und Comparserie, trotz außerordentlicher Mühen beim Einstudiren doch nur zwei bis drei Mal im günstigsten Falle gegeben werden könnte, um dann wohl ein Jahrzehnt und länger wieder eingesargt zu bleiben? — Hierzu kommt noch ihr nicht ganz unbedenklicher politischer Charakter, welcher die wilden Triebe der ungebändigten Volksleidenschaft anzureizen oder doch wenigstens ihnen zu schmeicheln geeignet ist, indem die Macht der Pöbelherrschaft beständig in günstiger Beleuchtung gezeigt und am Schlusse sogar zum Siege geführt wird. Wer mochte es wagen, kurz nach den revolutionären Scenen in Deutschland, unter dem Drucke der neu gekräftigten Reaction, die aller Orten mit vorbeugenden Censur- und Polizeimaßregeln die Gesellschaft zu „retten“ bemüht war, durch ein Stück wie dieses, das doch nur von den zur

Selbstbeherrschung erzogenen und in Ordnungs- und Gesezesliebe erstarrten Gemüthern ohne Schaden hingenommen werden kann, die elementaren Gewalten von Neuem aufzuregen und sich mit den Behörden oder den Regierungen in Unannehmlichkeiten zu verwickeln?

Es wurde vorhin der Compositions-mängel des Stückes Erwähnung gethan. Dieselben treten in der That ganz außerordentlich stark hervor. Griepenkerl ist ein talentvoller Jünger Shakespeare's. Als solcher hat er nicht nur Shakespeare's Vorzüge, sondern auch dessen Fehler, namentlich in der Architectonik des Scenen- und Actbaues angenommen. Die kunstvolle, klare Gliederung der Form ist ihm Nebenache, wie die beständigen Wechsel der Scene zeigen. Durch das häufige Fallen des Verwandlungsvorhanges wird das Interesse und die Einheitlichkeit des Genießens derart zerrissen, daß man in der Phantasie Siebenmeilenstiefel anziehen muß, um rasch von Ort zu Ort zu eilen und immer von Neuem sich zurecht zu finden. Es sind alles Augenblicksbilder, abgerissene Scenen, die zwar durch die Handlung wie von einem lockern Bande zusammengehalten werden, bei denen man aber doch stets die Empfindung des Sprunghaften hat. Zwischen jeder Scene kann ein längerer Zwischenraum liegen, so stark sind die Einschnitte in den Gang der Handlung, welche beim jedesmaligen Fallen des Vorhanges sich ergeben, und vollends nach dem dritten Acte, dem Tode Danton's, tritt eine so starke Unterbrechung in dem Entwicklungsgange der Handlung ein, daß damit das Stück in zwei Abtheilungen getrennt wird, von denen die erste Danton's Tod und die zweite Robespierre's Sturz heißen könnte. Alles dieses hat Shakespeare sich auch erlaubt. Man braucht nur an „Julius Cäsar“ zu denken, um ein Beispiel zu haben, dessen innerer Bau aufs Haar dem des „Robespierre“ ähnelt. Aber damit ist diese Hinzufügung über die Geseze der Schönheit doch nur vor denen gerechtfertigt, welche in blindem Autoritätsglauben Alles preisen, was der große Britte gethan. — Damit ist denn auch zugleich über die Licenz, zwei Helden auftreten zu lassen, das Urtheil gesprochen. Ebenfowenig wie bei Shakespeare ist dies in Robespierre zu billigen. Wer sich über die Gründe unterrichten will, nehme Freytag's Technik des Dramas zur Hand, wo mit überzeugender Klarheit das Nöthige angeführt ist. — Andererseits sind auch die Lichtseiten Shakespeare's in der Charakterzeichnung und in der Tiefe der Gedanken bei Griepenkerl vorherrschend. Ja, dieser ist so sehr der Schüler seines Meisters, daß er sogar den pffiffigen, derben und stets ironisirenden Volkswitz mit seinen wortspielenden Antithesen und tiftelnden Rabulistereien mit einer Treue nachgeahmt hat, welche



oft staunenerregend wirkt. — Auch in der Charakterzeichnung markirt sich Shakespeare's Einfluß. Die Gestalten Danton's, Robespierre's, der beiden Frauen Louise und Lucile, des St. Just, der Amazone Cabarrus, des Tallien und Freron sind mehr oder minder lichtvoll und plastisch dargestellt und bieten den Schauspielern dankbare Aufgaben. Meisterhaft ist die Scenerie in der Conciiergeirie, wo die dramatische Gruppierung der dort untergebrachten Personen von einer Lebendigkeit der Bühnenschauung und von einem so richtigen Gefühl für das dramatisch Wirksame zeugen, daß diese eine Scene allein den eminenten Beruf des Dichters für die dramatische Dichtkunst darthun könnte, wenn er nicht schon aus dem Vorausgehenden sich ergäbe. — Zu diesen Vorzügen gesellt sich ferner noch die hohe Weihe und Kraft der Rede, ihr Gedankenadel, ihre packende, zündende Gedrungenheit und ihr poetischer Wohlklang. Freilich, muß man hinzufügen, geht die Knappheit des Gedankens mitunter soweit, daß sie zur Räthselhaftigkeit wird, spintisirende Listelei und Gesuchtheit in der Zuspitzung des Gedankens verräth und in Folge dessen in mysteriöse Grübeleien oder in Schwulst und Bombast ausartet, was namentlich in den Reden Robespierre's sehr oft auffällt. In diesem Punkte gleicht Griepenkerl den übrigen sogenannten Kraftgenies, den Hebbel, Grabbe, Büchner u. A., mit denen er in der Regel in eine Kategorie gestellt wird. Auch sie trieben die Gedankenschleiferei oft bis ins Extrem, wohin ihnen der schlichte Menschenverstand nicht mehr ganz zu folgen vermochte, und bewirkten dadurch, daß ihre Producte auf der Bühne an Unverständlichkeit laborirten. Das trifft auch bei Robespierre namentlich in den letzten beiden Acten zu. Die Sucht, zu speculiren und sich in Abstractionen zu verlieren, erschwert hier recht oft die Faßlichkeit der Rede. Was sollen solche barocke Einfälle wie der in der Gräbergruft: „Bei meiner Mutter Asche, hier haust Sterblichkeit! Das sind die gelösten Exempel unserer Denkfübungen. Gräber gegraben in Gräber! Nichts! Da bist Du! — Sie haben gut gewühlt — hinunter bis zum Dagobert — war's nicht so? (Bezieht sich auf die Zerstörung der Königsgräber).“ Solche philosophische Spähne fallen recht oft — aber sie fallen aus dem Munde des Schauspielers vor dem Zuschauer auf die Erde und frappiren ihn, beirren ihn, bringen ihn aus der Fassung, wenn er so aufmerksam ist, darnach zu haschen, um sie zu verstehen. Während er sich damit abquält, verliert er wieder das Folgende und so geht es fort. Wer übrigens die psychologische Entwicklung verstehen will, deren Resultat die zerrissene Stimmung Robespierre's im fünften Acte, bei den Gräbern von St. Denis bildet, muß aus eigener

Phantasie Vieles hinzuthun, denn zwischen dem augenscheinlichen Triumphe des Volksheros bei dem Feste des höchsten Wesens im vierten Acte und dem tiefen seelischen Falle im Anfange des fünften liegt wieder eine völlig unvermittelte Kluft — ein Fehler, der sehr schwer ins Gewicht fällt, weil er den Zuschauer völlig rathlos macht. — Ein Dichter, der mit so souveräner Verachtung der Bühnenerfordernisse und der Folgerichtigkeit des Scenenganges zu Werke geht, darf sich nicht wundern, wenn ihm die Bühnen keinen oder doch nur sehr widerwilligen Einlaß gewähren.

So viel über die Construction der Dichtung.

Es bleibt noch übrig, ihre historische und ihre tragische Veranlagung näher zu betrachten. Von den beiden Hauptpersonen ist Danton ungleich richtiger gezeichnet als Robespierre. Wie in der Geschichte, so ist er auch hier im Drama ein unbändiger, robuster, im Vollgefühle seines Muthes und seiner Kraft schwelgender Gigant, ein wilder, trotziger Stürmer, der rücksichtslos seinen Weg verfolgt, wie gerade es sein Zweck verlangt. Bei aller Leidenschaftlichkeit und Energie, welche keinen Widerstand duldet, schlummert auf dem Grunde seiner Seele ein Zug von Gutmüthigkeit, die ihn zur Milde ermahnt, nachdem er sein Ziel erreicht und der Welt seinen Willen aufgezwungen hat. Nicht Schwäche, sondern die den meisten Naturen dieser Art eigene Rehrseite des trotigen Kraftgefühles ist es, welche ihn der Schonung und Billigkeit geneigt macht, sobald er sich als den unumschränkten Gebieter der Nation fühlt. Der Schrecken hat seine Wirkung gethan. Frankreich gehorcht willig dem Gewaltigen, dessen Macht es erzitternd gefühlt. Jetzt bedarf es nicht mehr weiterer Einschüchterungen; die Milde mag in ihre Rechte treten. So zeigt die Geschichte den Tribunen und so hat ihn auch der Dichter dargestellt. Als ein echter Sanguiniker lebt Danton dem Augenblicke, dessen Gunst in vollen Zügen zu genießen ihm Bedürfniß ist und die höchste Befriedigung gewährt. In der Geschichte gesellt sich zu dieser Eigenschaft noch ein offenkundig zur Schau getragener Eynismus, der den frivolen Muth besitz, mit seinen Lastern zu renommiren. Im Drama ist dies Merkmal rohen Sinnes klugerweise unberücksichtigt geblieben. Hier ist an seine Stelle crasser Materialismus und blasphemirender Troß getreten und als eine Folge dieser totalen inneren Haltlosigkeit eine Art von Nihilismus, die ihn zum Lebensüberdruß und zur Unzufriedenheit mit sich und der Welt führt. Wenn es auch nicht völlig klar ausgedrückt worden ist, so kann man es gleichwohl verstehen, wie eine so massige, riesenhafte Natur zum inneren Zerfalle, zur Unzufriedenheit mit sich selber und zur Verzweiflung an dem

eigenen Werke, damit also zum Bruche mit sich gelangen möchte: eine Wendung, die freilich ebenfalls ganz und ausschließlich der dichterischen Erfindung, der tragischen Idealisierung entsprang, denn in der Geschichte ist Danton, trotzdem seine Anhänger den radicalen Umstürzlern von Religion, Kirche und Priesterthum Heeresfolge leisteten, nicht Atheist, sondern wie Robespierre Verechter der Idee eines „höchsten Wesens.“ — Hier wie in der Dichtung ist ihm aber ein Zug eigen, der ihn uns menschlich nahe rückt und das Unbändige, Wüste und Gewaltthame seines Wesens mildert, das ist seine rührende Liebe für seine junge Gattin, die sanfte Louise, die ihn selbst noch im Angesichte des Todes mit einer den Zuschauer mächtig ergreifenden Trauer erfüllt und uns den „Löwen“ als ein uns verwandtes Wesen zeigt. „O meine Taube! flogst Du wieder auf Dein Dach! Ich sehe sie noch, Freunde! Ueber Nacht aber wird sie in den kalten Bach fallen. — Louise, mein Weib! O! meine Kinder! —“ Das sind die letzten Seufzer, die aus dem Herzen des Helden sich emporkwinden, ehe er zum Tode geht. Nicht schmerzliche Fassungslösigkeit und Kleinmuth haben sie ihm ausgepreßt, sondern eine wirklich ideale, tief in seiner Seele wurzelnde und überschwängliche Liebe, von der zu scheiden ihm der einzige Schmerz ist. Wenngleich die Geschichte diesen Zug schon fertig lieferte, so hat ihn doch der Dichter mit einer Tiefe und Weihe poetisch ausgestaltet, die den dräuenden Helden mit einer Gloriole milder, ergreifender Menschlichkeit umgiebt und mit seiner excessiven, zu rohem Genuß und wilder Gewalt neigenden Sinnlichkeit entschieden versöhnt. — Will man den Dichter ganz strenge an der Hand der Geschichte controliren, so muß man allerdings zugeben, daß die Stellung Danton's zu Robespierre im Drama wesentlich anders geschildert ist, als sie die Geschichte zeigt. Danton war weder so eifersüchtig und erbittert auf Robespierre, wie ihn Griepenkerl in der ersten Scene und später im Hause des Grafen Panis auftreten läßt, noch auch mißtraute er demselben. Mit einer an Naivetät grenzenden kindlichen Vertrauensseligkeit zweifelte Danton selbst dann noch an der Möglichkeit eines Gewaltstreiches Robespierre's gegen ihn, als bereits im Jacobinerclub das Heranziehen des Gewitters sich von Ferne verkündete und Robespierre seine Blicke gegen die Hebertisten schleuderte, die mit den Dantonisten in naher Verwandtschaft der Gesinnung standen. Immer noch blieb er arglos, obwohl Robespierre bereits mit vernehmlichen Andeutungen gegen die inneren und die äußeren Feinde, die „Faction der Fremden“ hervortrat und dadurch die Gegner in Furcht setzte. Er konnte sich nicht denken, daß auch gegen ihn einst die Anklage auf Verrath

erhoben werden würde, trotzdem man ihn warnte. Auch diesen Zug hatte er mit vielen gewaltthätigen aber offenen Naturen gemein, daß er zu arglos war und sich vom Vertrauen auf Andere leicht täuschen ließ. Der Vergleich, den er selber im Eingange des Stückes zwischen sich und der geschwellenen Tigerfäule macht, ist nicht völlig seiner historischen Stellung zu Robespierre entsprechend, sehr zutreffend dagegen die Andeutung des Mob, daß er sich mit fremden Geldern bereichert habe, wie es in der That der Fall gewesen ist (worüber man bei Wachsmuth, Geschichte Frankreichs im Zeitalter der Revolution, einem der besten Werke über diese Zeit, Näheres findet). — Der ganze Conflict mit Robespierre in der Behausung des Grafen Panis ist mit allen seinen Einzelheiten erfunden. Dies führt uns nun zu einer näheren Vergleichung des historischen mit dem dichterischen Robespierre. Ein offener Zusammenstoß zwischen den beiden Rivalen hat niemals stattgefunden; ein solcher lag ebenso wenig in der feigen, hinterlistigen Sinnesart Robespierre's als in dessen reißlich überlegten und vorsichtigen Plänen. Ueberdies hat Robespierre zu der Niederwerfung Danton's nicht die Initiative ergriffen, sondern den von seinen Freunden angegriffenen Genossen anfangs sogar energisch vertheidigt. Erst als er die Entschiedenheit dieser Offensive erkannte und sah, daß es unklug und gefährlich sein würde, ihr noch länger zu widerstreben, ließ er Danton fallen — sicherlich wohl nicht ohne innere Genugthuung, da dieser ihm im Wege stand. Auch der ihm beigelegte und im zweiten Acte eingetandene Haß ist daher nicht ganz historisch, denn gehaßt hat Robespierre Danton viel früher: zu einer Zeit, als er fürchtete, dieser möchte ihn überflügeln. Als er später den Ungrund dieser Furcht erkannte, legte sich auch seine Feindschaft. Aber nicht in diesem Punkte allein, sondern in einem andern, weit wichtigeren hat Griepenkerl den Charakter des Robespierre dichterisch umgestaltet und damit entstellt. Er läßt ihn zu einem republikanischen Messias werden, der sich für sein Volk opfert, uneigennützig und selbstlos nur nach dem einen Ziele republikanischer Volksbeglückung strebt und rein ist von allen unedlen Regungen niederer Leidenschaft. Wie er die Tugend als obersten republikanischen Grundsatz dem Volke stets vorhält, so übt er selber sie. Nichts ist unrichtiger, als diese Charakteristik. Der historische Robespierre hat mit diesem dichterischen wenig gemein. Ich habe außer Wachsmuth, der allein schon eine völlig ausreichende Autorität darbietet, noch Thiers, Sybel — den bedeutendsten neueren Historiker der Revolution — und Schöffer (Geschichte des 18. Jahrhunderts) zu Rathe gezogen und bei Allen Einstimmig-

keit darüber gefunden, daß dieser Abgott des Böbels einer der gefährlichsten Eiskner, Egoisten und kalblüttigsten Wütheriche gewesen ist, welche die Geschichte kennt. Hochmuth, Anmaßung, Heimtücke und Neidsucht, vor allen Dingen aber eine unersättliche Herrschgier, die ihn mit Consequenz dem einmal ins Auge gefaßten Ziele der höchsten Herrschergewalt zutrieb, sind seine Haupteigenschaften gewesen. Er war ein Normal-Egoist und als solcher ein kalter, berechnender Verstandesmensch, der sich stets in der Gewalt hatte und der äußersten Entsagung fähig war; seine Tugend und Enthaltbarkeit waren Maske, denn sie dienten ihm als Mittel zum Zwecke ebenso wie ihm die zahllosen Morde dazu dienen mußten. Es mag zugegeben werden, daß er darnach trachtete, das Volk zur Tugendübung zu erziehen, wenn er die höchste Gewalt dauernd in seinen Besitz gebracht, allein, die Verbrechen, die er, die Tugend im Munde führend, an den besten Patrioten beging, indem er den Schrecken der Guillotine etablierte, zeugen davon, daß der sittliche Kern in ihm ebenso wie auch sein Gottesglaube, faul gewesen ist. Das übrigens nicht von Voltaire, sondern von ihm selber herstammende Wort: „Wenn es keinen Gott gäbe, müsse man einen für das Volk erfinden“ (Wachsmuth) kennzeichnet überdies seine Anschauungen hinreichend. Dieser kalte, zähe und berechnende Rabulist nun ist von Griepenkerl auf das Piedestal einer idealen Seelengröße erhoben worden, von dem er uns als eine völlig neue, fremde Gestalt anschaut. Darf der Dichter so weit in der Idealisierung historischer Personen gehen? Unbedingt nein. Die Grund- und Hauptzüge müssen erhalten werden. Die Geschichte soll eben Geschichte bleiben, auch in der Dichtung, von der sie nur den Rahmen und das Colorit bekommt. Dieser Robespierre ist aber nicht mehr der historische mit dem er nur noch den Namen theilt. Einer solchen sentimentalen Anwandlung, wie sie Robespierre im zweiten Acte überkommt, einer solchen grüblerischen Sehnsucht nach Wahrheit in der Stimmung ahnungsvollen Märtyrertums ist der historische Robespierre nicht zugänglich gewesen. Der war ein kalter, raffinirter Selbstling, der sich schwerlich jemals mit Gewissensscrupeln und Zweifeln über die Richtigkeit seiner Entschlüsse und Hülfsmittel abquälte, weil ihm nach Jesuitenart alle Mittel, die seinem Zwecke dienten, recht waren. Die Art, wie er die Hebertisten und nach ihnen die Dantonisten zu Grunde richtete, läßt darüber keine Unklarheit bestehen. Ebenso wenig stimmt auch die Scene vor der Hinrichtung Danton's mit dem historischen Vorbilde. Wachsmuth erwähnt, daß Robespierre von Weitem dem gräßlichen Schauspiele zusah und

sich befriedigt die Hände rieb, als Danton's Kopf gefallen war. Ein solcher Mann der „Realpolitik“ kümmert sich wenig um das, was Andere mit lächerlicher Sentimentalität „Gewissen“ nennen; er handelt und wie er handelt, so glaubt er sich berechtigt zu handeln, ja verpflichtet. Was soll da Sentiment? Wozu ihm durch eine Cabarrus das Gewissen rühren lassen? Wozu in Hamletstimmung in den Gräbern von St. Denis sich in Gedanken über Welt und Ewigkeit ergehen? Der historische Robespierre hätte die Cabarrus aufs Schaffot geschickt, wie er es ja in der That auch mit ihrem Vorbilde, der Cecile Renaud, machte, und zu Reflexionen hatte er keine Zeit, er mußte handeln, die Parteien gegen einander führen, sie durch einander verderben. Das war seine Kunst, seine Leidenschaft. Viele Dichter vor und nach dem unsrigen haben diese Gestalt zum Modelle für ihre dramatischen Kunstschöpfungen sich erkoren. Wenn sie der Geschichte nicht Gewalt anthun wollten, konnten sie nur abschreckende und häßliche Gebilde liefern, denn in Robespierre ist nicht ein einziger Zug, der die Idealisierung erlaubt, welche des Dichters Hauptaufgabe bei historischen Figuren ausmacht. Von den Terroristen ist nur St. Just richtig gezeichnet. Er war hier wie in der Wirklichkeit ein finsterner, grausamer Fanatiker, der vor Nichts zurückschreckte. Auch Fouquier-Tinville, dem brutalen Schergen der Revolution, mag noch Portraitähnlichkeit zugestanden werden können. Die übrigen Figuren dagegen, insbesondere Camille Desmoulins, Vacroix, Tallien, Freron, die an wilder Leidenschaft und weltstürmerischer Energie, theilweise auch an Grausamkeit den Meistern, welchen sie anhängen, nichts nachgaben, konnten selbstredend nicht nach ihrer historischen Bedeutung berücksichtigt werden und sind daher nur dem Namen nach mit den berühmten Männern der Revolution identisch. Auch dies beweist, wie ungeeignet der Stoff für die dramatische Bearbeitung ist, wenn es unmöglich bleibt, so hervorragende Gestalten und ihren wichtigen Antheil an den Ereignissen ihrer Zeit anders als in flüchtiger, episodischer Skizzirung vor den Zuschauer hintreten zu lassen. — Daß der Schluß und die darin enthaltene Katastrophe, die den Untergang Robespierre's durch den Schuß des Gendarmen herbeiführt, von dem historischen Vorgange abweicht, läßt sich rechtfertigen. Nach der ganzen Anlage seines Charakters muß Robespierre in der Tragödie von fremder Hand, als Opfer seiner Politik, unfreiwillig fallen, während er in der Geschichte sich selber den Tod zu geben versucht: es kommt dabei weniger auf die Art als darauf an, daß er überhaupt fällt. Ich komme jetzt zu der Untersuchung der tragischen Motivirung

beider Helden. Danton geht unter, weil er seinem Werke untreu geworden und sich der Unthätigkeit ergeben, den Andern also das Terrain preisgegeben hat. — Das ist seine politische Schuld; seine tragische soll wohl in seinen Schlächtereien vor dem Beginne des Stückes, in der Ausrottung der Gironde liegen. Man könnte diese, freilich sehr äußerliche Motivirung gelten lassen, aber man müßte dann wenigstens unzweifelhaften Aufschluß darüber empfangen. Daß er mit sich selber zerfallen und das Leben ihm zur Last ist, begründet noch weiter die Gerechtigkeit seines Unterganges, aber es fehlt uns der Hinweis auf diesen inneren Zusammenhang seines Schicksales und seiner moralischen Unrettbarkeit. Der Zuschauer soll nicht mit Zweifeln darüber nach Hause geschickt werden, ob der Tod eines Helden eine ästhetische Nothwendigkeit war oder nicht. Klarer liegt dies Causalverhältniß schon bei Robespierre. Dieser fällt, weil er mit der verblendeten Consequenz seiner unbeugsamen republikanischen Tugend Vorsehung gespielt und den Forderungen seiner vermeintlichen Volksbeglückungstheorie vermitteltst des Schreckens nicht nur den von ihm gefaßten Danton, sondern auch den geliebten Desmoulins und dessen schuldlose Gattin geopfert hat. Er verlegt die Weltordnung durch sein Pathos, das in diesem Falle seine republikanische Strenge, sein fanatisches Prinzip ist. Dies bringt ihn mit sich und den realen Verhältnissen in Conflict und führt ihn zum Untergange. Das ist correct durchgeführt. Sehr richtig nennt ihn Marni in einen Todescandidaten in Folge übertriebener Consequenz. Er hat es versäumt, bei aller Tugend auch klug zu sein. Das ist auch eine Art von Thorheit, die sich durch seinen Tod rächt. Wir haben am Schlusse die reinigende Empfindung, daß sein Tod nothwendig und ein verdienter ist und dies versöhnt uns daher mit dem Schicksale. So weit stimmt die Rechnung. Weshalb aber muß Lucile Desmoulins fallen? Weshalb die tugendreine, liebliche Louise das Uebermaß des Jammers auskosten, indem ihr der Gatte geraubt wird? Jene will sterben, aus opfermüthiger Verzweiflung über den Jammer, den sie empfindet. Das Leben hat für sie allen Werth verloren. Gleiches müssen wir auch von Louise annehmen, wenn wir gleich es auch nicht erfahren. Wo liegt hier die tragische Nothwendigkeit zur Aufbüdung solchen Elends? Ich vermag sie nicht einzusehen, so sehr ich mich auch abmühen mag. Hier klappt eine Lücke; ein ungelöstes Problem verstimmt uns.

Ich ziehe die ästhetische Summe und frage nach allem dem: nehmen wir die tragische Läuterung und Erhebung mit aus dem Theater? Meiner Ansicht nach Nein! Wie groß auch die Erschütte-

rungen sein, wie gewaltig auch des Dichters Wort und die Schicksale der Personen uns packen mögen, wie hoch die Gedanken fliegen und wie gerecht auch der Fall des Helden sein mag: das Gefühl der Zermarterung und des Entsetzens weicht nicht, weil zu viel unschuldiged Blut vergossen, zu viel Jammer erzeugt und zu wilde Leidenschaften entfesselt werden. Der beängstigende Druck, den das Gefühl hervorruft, daß vieler Menschen Schicksal von entfesselten Bestien oder von der rohen Barbarei wahnwitziger Herrschsucht abhängig dargestellt wird, daß eine wilde Leidenschaft über die andere triumphirt, wodurch sich das ganze Gemälde als ein wüstes Chaos unheimlicher Mächte charakterisirt, ruht wie ein Alp auf der Brust des Zuschauers, und mag auch am Schlusse eine Perspective auf das Directorium und das darauf folgende Kaiserreich sich eröffnen und dem Blicke eine Aussicht auf freieres Feld gewähren — man wird die Schauer und den Blutgeruch, von dem das Stück erfüllt ist, doch nicht los und dankt dem Himmel, wenn die 3½-stündige Tortur zu Ende ist. — Der Deutsche hat überdies eine wohlbegründete Scheu vor Revolutionsscenen. Sie widerstreben seinem ruhigen, ordnungsliebenden Sinne, seinen monarchischen Gefühlen. Auch dies kommt hinzu, um ihn unangenehm zu berühren.

So interessant übrigens die einzelnen Figuren des Stückes trotz aller Knappheit der Charakteristik auch sein mögen: Die Hauptgestalt, von der die Tragödie ihren Namen empfing, ist dem Dichter mißlungen, weil er nicht im Stande war die beiden in ihr waltenden heterogenen Elemente einheitlich zu verschmelzen. Der Contrast zwischen dem Staatsmanne und dem Vater des Volkes wie er zwischen dem zweiten und dritten Acte hervortritt, dort den überlegenden, an sich haltenden, seines Zieles bewußten, hier den weinenden, weichen und rathlosen, den seinen Gefühlen sich überlassenden Apostel der Unterdrückten zeigend, ist unvereinbar; wir erblicken zwei verschiedene Gesichter und wissen keinen Rath, wie sie mit einander in Harmonie zu bringen sein möchten. In der Scene des dritten Actes, wo Lucile händeringend und in Höllequalen des Schmerzes sich windend hervorstürzt, an Robespierre sich wendend, ist dieser wieder der erbarmungslose und unempfindliche Staatsmann: nicht einen Blick, nicht ein Wort des Trostes hat er für die Unglückliche: er wendet ihr kalt den Rücken. Bald darauf aber finden wir ihn wieder den Sentimentalen spielend. Was erwidert er jedoch auf die Beschwürungen der Cabarrus? Einen Ausweisungsbefehl, nachdem er mit politischen Sophismen die markerschütternde Wucht der Rede Theresen's abgewehrt, abgewehrt in einem Momente, in dem er selber der



Milde so sehr zugänglich erscheint wie noch nie zuvor. Dann kommt die eitele Komödie, das Fest des höchsten Wesens, im Tuileriengarten, bei dem wir nur den Rabulisten und Demagogen hören, später wieder das Gegentheil davon: die Hamletcopie in den Königsgrüften. Die Gestalt schwankt also beständig zwischen zwei unvermittelten Gegensätzen, zwischen den Polen des Kopfes und des Herzens. Wo soll ihr Schwerpunkt liegen? Vielleicht erwidert einer darauf, daß das vermittelnde Element Robespierre's politische Seite, sein makelloser Patriotismus sei. Ein Mann von solcher Reinheit der Grundsätze könne strenge, ja hart und grausam und dennoch ein tief gemüthvoller Charakter sein. Zugeneben, wenn es auch sehr paradox erscheint. Aber dann hat der Dichter die Pflicht uns dies zur Erkenntniß zu bringen, er muß den Uebergang, die vermittelnden Abtönungen von einem Extrem zum anderen liefern, er muß zeigen, wie Robespierre selbst in den Momenten der Härte menschlich denkt und fühlt, aber er darf ihn dann auch nicht sogleich in Sentimentalität umschlagen lassen. Wir sollen doch an die Möglichkeit, an die Wahrheit der Charakterschilderung glauben, wir sollen überzeugt sein und nicht zweifeln. — Die Darstellung hat bei einem so zwiespältigen Charakter eine äußerst mißliche Aufgabe zu lösen. Entweder sucht sie die Mitteltöne selber hinzuzufügen und verringert damit die Wirksamkeit der Contraste oder sie folgt ganz dem Dichter und beeinträchtigt die Wahrheit. Ich halte das Erstere für das Richtige. Der Künstler soll ja nicht bloß reproduciren, sondern auch selbstständig schaffen, wo der Dichter ihm dazu Freiheit gelassen hat. Und wenn man zwischen der Wahrheit und der Schönheit unbedingt wählen muß, zieht der unbefangene Kunstfreund bei Charakteren unbedenklich die Erstere vor. Die Kunst soll ja ein Abbild unseres Lebens sein, wenn auch ein verklärtes. Für intelligente und geübte Künstler bietet diese Gestalt eine vortreffliche Gelegenheit eigenartige Schöpfungskraft und künstlerisches Feingefühl zu beweisen. Da die Tragödie jedoch von den deutschen Bühnen vollständig verschwunden ist, so wird diese Gelegenheit der gegenwärtigen Generation wohl schwerlich zu Theil werden. Einem besondern Zufalle und dem Localpatriotismus der Braunschweigischen Bühnenerleitung ist es zuzuschreiben, daß die Dichtung im Winter 1879 mehrere Male auf dem Hoftheater zu Braunschweig in Scene gegangen ist. Ist dies Experiment gleich aus politischen Gründen als kein unbedenkliches zu erachten, so stellt es doch der Unbefangenheit und Freiheit von kleinlichen Rücksichten, die sich in ihm ausdrückt, sowohl der herzoglichen Intendantur als dem fürstlichen Protector der Bühne ein höchst ehrenvolles Zeugniß aus, das sich andere Hofbühnen zum Muster nehmen sollten.

## Paul Lindau.

Ein Erfolg. — Maria und Magdalena. — Tante Theresé.  
— Der Zantapfel. — Johannistrieb.

Ueber die äußern Lebensumstände dieses ebenso oft ungerecht verketteten als über die Gebühr gepriesenen Autors giebt das Meyer'sche Conversations-Lexicon in den nachfolgenden Daten die beste Auskunft: Paul Lindau, geboren 3. Juni 1839 zu Magdeburg, besuchte dort das Gymnasium zum Kloster U. L. F. und später die lateinische Schule in Halle, studirte in Halle und Leipzig (was?) und beschloß sehr früh, sich der literarischen Laufbahn zuzuwenden. Seine Vorstudien für dieselbe machte er bei einem mehrjährigen Aufenthalt in Paris, von wo er für deutsche Zeitungen correspondirte. 1863 nach Deutschland zurückgekehrt, übernahm er nach kurzer journalistischer Thätigkeit in Berlin die Redaction der Düsseldorfer Zeitung, kehrte 1864 wiederum nach Berlin zurück und ward Anfang 1866 Chefredacteur der Elberfelder Zeitung, die er bis zum Herbst 1869 leitete. Hierauf siedelte er nach Leipzig über, um das von dem Buchhändler Payne neu gegründete belletristische Journal: „das neue Blatt“ zu leiten. Im Jahre 1871 verlegte er seinen Wohnsitz nach Berlin und übernahm die Redaction der literarisch-kritischen Wochenschrift „Die Gegenwart“. — Später gründete er die zu großem Ansehen gelangte Monatschrift „Nord und Süd“, deren Leiter er auch noch gegenwärtig ist. Kurze Zeit lang war er auch Redacteur der Wochenzeitung: „Bazar“.

Da wir es hier nur mit dem Dramatiker zu thun haben, so mögen seine belletristischen, kritischen und humoristischen Arbeiten, die zuerst in den von ihm herausgegebenen Zeitschriften und später in Buchform gesammelt erschienen, außerhalb der Betrachtung bleiben.

— Seine dramatische Laufbahn betrat Lindau im Jahre 1868 mit einem Schauspiel „Marion“, dem dann 1869 ein anderes „in diplomatischer Sendung“ und 1870 ein drittes: „Diana“ folgte. Durchschlagenden Erfolg errang jedoch erst sein nächstfolgendes Stück: „Maria und Magdalena“, das im Jahre 1873 auf den meisten deutschen Bühnen gegeben wurde und überall ungetheilten Beifall errang. — Die Ursache dieses seltenen Glückes ist weniger in der künstlerischen Composition der dramatischen Gestalten und des Stoffes als vielmehr in der blendenden Form, in der bestechenden, fetten, frischen und mit mancherlei glitzernden Flittern geschmückten Diction zu finden. Lindau versteht es, einen flotten Ton anzuschlagen, ihn mit allerhand Witzworten und heitern Apercus, ironischen Randglossen über gesellschaftliche Zustände und Zeitfragen zu würzen, launige Seitenbemerkungen einzustreuen und andere liebenswürdige Kurzweil mit dem Zuschauer zu treiben, wobei es ihm mitunter auch wohl auf einen feisten Kalauer oder einen andern übermüthigen Purzelbaum seiner allzeit aufgelegten Laune nicht ankommt. Er besitzt die beneidenswerthe, den Franzosen abgelernte Eigenschaft, heiter zu plaudern, in nachlässig-graziöser Ungezwungenheit zeitgemäße Themata en passant mit schneidigen Aphorismen zu berühren, einige Pointen zwischeneinzuwerfen und durch geistreiche Gedanken-Tändelei sein Publicum zu unterhalten. Man hat daher, wie wenig seine Stücke auch meist an actualer Handlung enthalten, niemals die Empfindung der Langweile; wie oberflächlich er auch mitunter charakterisiren mag: seine Gestalten fesseln uns dennoch durch ihre liebenswürdigen Manieren, durch ihr gefälliges Gefos, durch ihre leichtlebige Fröhlichkeit. Dabei weiß er mit großem Geschick seine Motive und Stoffe zu wählen, indem er sie spannend componirt und ihnen einen wichtigen Inhalt verleiht. Wenngleich das Wesentliche der Handlung, das dramatisch Bedeutsame bereits vor dem Beginne der scenischen Action sich abgespielt hat, so interessirt dennoch auch die letztere wegen der bedeutsamen Beziehungen der scenischen Vorkommnisse zu dem in der Vergangenheit liegenden Theile des Sujets. — Alle diese Eigenthümlichkeiten finden sich auch in „Maria und Magdalena“, einem seiner interessantesten Stücke vor, das die Licht- und Schattenseiten der Lindau'schen Muse so deutlich wie kein anderes zu Tage treten läßt, und meines Erachtens von den, auf den deutschen Bühnen gangbaren dramatischen Erzeugnissen unseres Autors als das zweitbeste zu bezeichnen ist, wobei ich hinzufügen muß, daß mir leider noch nicht Gelegenheit ward, sein neuestes Drama „Gräfin Lea“ auf der Bühne zu schauen. —

Es ist recht schwierig, den Inhalt des Stücks so zu skizziren, daß der Leser einen völlig klaren Einblick in das Gefüge und die feineren Fäden gewinnt, durch welche die Scenen verbunden sind. Eine Anzahl an sich unbedeutender Nebenumstände sind mit feiner Feindigkeit dazu benutzt worden, um später auf die Handelnden helle Lichter zu werfen und die Maschen des ganzen Netzes zu vermehren. — Ich gebe daher nur die Hauptzüge, die für die Entwicklung der Handlung von Bedeutung sind.

Maria Verrina, eine berühmte Schauspielerin, die in Rußland lange Zeit der vergötterte Liebling der kunstliebenden Gesellschaft gewesen ist, hat sich entschlossen der Kunst Valet zu sagen, um in stiller Zurückgezogenheit sich der errungenen Früchte ihrer Kunst zu freuen. Bevor sie diesen Entschluß ausführt, hat sie jedoch dem Fürsten eines benachbarten Landes ein einmaliges Gastspiel auf dessen Bühne zugesagt. Man überschüttet sie auch hier mit Gunstbeweisen und Beifall und alle schöngeistigen Kreise widmen ihr das lebendigste Interesse. Auch in dem Hause des ebenso reichen als eitlen Commerzienraths Werren, wo nach der Vorstellung eine kleine Theegesellschaft versammelt ist, unterhält man sich von der interessanten Künstlerin und wie es so häufig in solchen Salons der Fall zu sein pflegt, finden sich auch dort einige giftige Zungen, welche pikante Züge aus dem intimen Leben der Künstlerin, unter andern ein Liebesverhältniß zum Fürsten Bernd von Rothenthurn, zu berichten wissen. Zufällig befindet sich unter den Anwesenden der Maler Laurentius, der sowohl ein vertrauter Freund des Fürsten wie auch der verleumdeten Künstlerin ist. Ohne alle Rücksicht auf den Ort und die Situation tritt er dem Verleumder entgegen und wahrht mit kühner Ritterlichkeit die Ehre seiner Freunde, indem er die Erzählung als eine Lüge bezeichnet und den Verbreiter derselben zum Widerruf nöthigt. Selbstredend ist nach dieser peinlichen Scene die Harmlosigkeit dahin und ein rascher Ausbruch der Gäste die Folge. Beim Abschied jedoch theilt ihm die Frau des Hauses vertraulich mit, daß sie ihn zu sprechen wünsche und ihn zu diesem Zwecke für den andern Tag zur Tafel einlade. — Einige Tage sind einer Unpäßlichkeit die an Laurentius gerichtete Einladung widerrufen müssen und letzterer sitzt wie gewöhnlich in seinem Atelier, das ihm der kunstsinige Freund auf seinem Schlosse eingerichtet hat, als Maria Verrina einer Einladung des Malers folgend, demselben ihren Besuch macht und bei dieser Gelegenheit auch den Fürsten Bernd zu Rothenthurn kennen lernt. Während man in traulichem Geplauder die Zeit verbringt, fährt

der Commerzienrath Werren mit seiner Tochter Elly vor, dessen Portrait der gefällige Maler durch einen neu empfangenen Orden zu vervollständigen übernommen hat. — Als Maria die Anmeldung der Ankommenden hört, wird sie sehr unruhig und bittet, dem Commerzienrath ausweichen zu dürfen, da ihr eine Begegnung mit Werren sehr peinlich sein würde. Der galante Fürst führt sie in seine an das Atelier anstoßenden Salons, und unmittelbar darauf betritt Werren mit seiner Tochter das Maleratelier. Während der Commerzienrath sich die Schätze desselben ansieht, erfährt Elly in zufälligem Gespräch von Laurentius, daß er Maria Berrina, deren ritterliche Vertheidigung er geführt, näher kenne und drückt den sehnächtigen Wunsch aus, sie, die ihre einzige, ihre beste Freundin sei, zu sprechen. Da auch Maria mit einiger Bewegung die Ankunft Elly's aus dem Fenster des Ateliers beobachtet und dabei das nämliche Verlangen geäußert hat, so theilt Laurentius dem Fr. Werren mit, daß Maria sich im Schlosse befinde und führt Elly unter einem Vorwande zu ihr, während der Fürst der eben eintritt, um heimlich Maria's Sehnsucht nach Elly zu melden, zurückbleibt, um den Commerzienrath zu unterhalten. Es entwickelt sich nun zwischen den beiden Letzteren eine höchst erheiternde Conversation, da Werren, dem der Fürst nicht vorgestellt worden ist, diesen für einen unbedeutenden Maler hält und ihn mit der ihm eigenen hochmüthig-bornirten Herablassung behandelt, die sich der Fürst mit bestem Humor gefallen läßt. — Mittlerweile kommen Elly und Laurentius zurück, der Fürst wird Werren vorgestellt und letzterer geräth in Folge dieser Erkennung dermaßen in Bestürzung, daß er durch schleunige Empfehlung sich aus der Verlegenheit zu ziehen für gut findet. Da er sogar das Portrait mitzunehmen vergißt, eilt ihm Laurentius mit dem Bilde nach, während der Fürst, der Maria hereinruft, um sie noch einen Abschiedsblick mit der scheidenden Elly durch das Fenster hinaus tauschen zu lassen, mit ihr im Atelier allein bleibt. — Die Trennung von Elly hat Maria wunderbar ergriffen und sie weich gestimmt. Der Fürst, der diese Stimmung erkennt, drückt ihr in einigen Worten seine Theilnahme aus, aus der bereits seine Liebe spricht, und bittet sie, ihm eine Kleinigkeit, ein Gedicht, ein deutsches Lied, was ihr just durch den Kopf gehe, vorzutragen, weil er sie so gerne sprechen höre. Mittlerweile ist der Mond aufgegangen und hat sein Licht durch die Scheiben auf das Paar geworfen. Maria erklärt sich gern bereit und recitirt auf des Fürsten Vorschlag Goethe's „Lied an den Mond.“ Während der letzten Strophe, die also lautet:

Selig wer sich vor der Welt  
Ohne Haß verschließt,  
Einen Freund am Busen hält  
Und mit dem genießt!

ist Laurentius eingetreten. „Es ist Zeit an den Heimweg zu denken“ bemerkt Maria leise, nachdem sie geendet und verabschiedet sich dann rasch, während die beiden Männer in stummer Bewegung ihr das Geleit an den Wagen geben. (Act II.)

Im dritten Act finden wir Maria in ihrem Logis im Hotel, eben damit beschäftigt, ihre Toilette für das am Abend stattfindende Ballfest beim Fürsten Rothenthurn herzurichten, zu dem sie eingeladen worden ist. Während dieser Arbeit erscheint Laurentius, der Maria mittheilt, daß ihr der Besuch einer Dame bevorstehe, welche ihn um seine Fürsprache bei Berrina ersucht habe, da ihr sehr viel daran liege, mit dieser eine Unterredung zu haben, ohne sich vorher anmelden zu müssen. Da Berrina darauf dringt, zu wissen, wer die Fremde sei, so nennt Laurentius die Commerzienrätthin Magdalena Werren von Hohenstraßen. Als Maria diesen Namen vernommen hat, erklärt sie aufs Bestimmteste, die Dame nicht zu empfangen, denn alles Leid, was sie in ihrem Leben erduldet, habe sie jener Dame zu danken. Lediglich um ihr und noch einigen Andern auszuweichen, habe sie sich so lange geweigert, auf dieser Bühne zu spielen und nur der bestimmtesten Weisung des Landesherrn nachgebend, habe sie sich zu einem einmaligen Auftreten entschlossen. — Diese Dame könne, wolle sie nicht sehen, Laurentius möge sie also nicht in die Unannehmlichkeit versetzen, ihren Besuch abweisen zu müssen. — Laurentius geräth durch die entschiedene Weigerung Maria's in äußerste Bestürzung und weiß sich nicht anders zu helfen, als schleunigst zur Commerzienrätthin zu eilen, um sie von dem beabsichtigten Besuche abzuhalten. Kaum ist er fort, als sich der Theateragent Schelmann melden läßt. Herr Schelmann ist einer von jenen Dieberrännern seines Metiers, die durch gemeine Erpressung und unverschämte Aufdringlichkeit sich ein Vermögen erworben haben und dieses durch die nämlichen Mittel zu vermehren bedacht sind, einer jener abscheulichen Parasiten, die in obskuren Theater-Winkelblättern je nach dem Lohne, den sie empfangen, über Schauspieler und Sänger Lob oder Schmähung drucken lassen und vor keiner Niedertracht gegen diejenigen zurückschrecken, welche es verschmähen, sich mit ihnen in klingender Münze abzufinden. Schelmann präsentirt nun getreu seiner Gewohnheit der erstaunten Künstlerin zwei Artikel im Manuscripte, von denen der eine überschwängliche Lobpreisungen, der andere das

stricte Gegentheil über ihr künstlerisches Wirken und speciell über ihre Abschiedsvorstellung enthält, überdies aber auch noch allerhand verleumderische Anspielungen auf die Familienverhältnisse der Künstlerin, ihre Vergangenheit, ihren Besuch auf dem Schlosse des Fürsten Rotheenthurn und andere erlogene Scandalosa berührt. Berrina, deren Zartgefühl sich bei dem Gedanken empört, daß der Name des Fürsten und andrer Personen durch die Gasse gezogen werden könnte, kauft dem frechen Gesellen das Manuscript ab und entläßt ihn dann, nicht ohne ihm ihre Verachtung ausgedrückt zu haben. Mittlerweile ist Laurentius wiedergekehrt. Er hat sich vergebens bemüht die Commerzienrätthin zu erwischen und sie gerade in dem Moment angetroffen, in welchem sie im Begriffe steht, das Hotel Maria's zu betreten und ihr Vorhaben auszuführen. Nur mit Mühe ist es ihm gelungen, sie durch eine List für einige Momente hinzuhalten, denn sie wartet bereits im Corridor und will sich nicht abweisen lassen. — Maria will sie auch jetzt nicht sehen, erlaubt dem Freunde jedoch, an ihrer Statt Magdalena in ihrem Zimmer zu empfangen, um ihr das Peinliche des Moments klar zu machen, und zieht sich dann in das Nebengemach zurück. Magdalena erscheint und empfängt nun von Laurentius ein offenes Geständniß über die Situation. Allein sie läßt sich durch die Mißlichkeit derselben nicht beirren, sondern beharrt mit Heftigkeit auf ihrem Verlangen, Maria zu sprechen. Sie beschwört Laurentius um seinen Beistand und zieht ihn dabei in ihr Vertrauen, indem sie ihm ihre Geschichte, eine Geschichte voller Reue und Gewissensqual, voller Verzweiflung und Demüthigung erzählt. „Fräulein Berrina und ich“ — so beginnt sie — „sind in derselben Pension erzogen worden, in dem bekannten Institute zu Elldorf, wo damals meine Mutter lebte. Eine unsrer gemeinsamen Freundinnen, mit leichtem Sinn und leichtem Blut, beging eine große Thorheit, welche den Schein eines unverzeihlichen Vergehens haben konnte .... Es war da in dem wegen seiner Sittenstrenge weitberühmten Institute ein neuer Lehrer angekommen, und zwischen diesem und der Freundin entstand eine Art Einvernehmen, — strafbar, ohne Zweifel vom Standpunkte der strengen Sitte, aber — ich schwöre Ihnen zu — harmlos in der That. Man wechselte Briefe, man gab sich Rendezvous, sogar zu ungehöriger Stunde. Die Freundin war ex-terne Schülerin, sie wurde argwöhnisch bewacht, weil man wußte, daß sie der Aufsicht sehr bedurfte, und es war daher unmöglich, daß die für sie bestimmten Briefe an ihre Adresse gehen konnten ... Sie bat Fräulein Berrina, deren Gutherzigkeit und Verschwiegenheit sie kannte, ihr gewisse, mit einem Kreuzchen versehene Briefe, welche

an sie gelangen würden, uneröffnet zuzustellen. Maria sträubte sich zwar, aber die Freundin wußte, daß sie sich auf Fräulein Berrina verlassen konnte — und die verfänglichen Briefe nahmen nur diesen Weg. Er erschien als der sicherste, denn den Pensionärinnen gegenüber wurde das Briefgeheimniß streng gewahrt. Gleichwohl bestand eine Controle, von der wir keine Ahnung hatten. Es fiel auf, daß Fräulein Berrina im letzten Vierteljahr drei, viermal — öfter war es nicht — Briefe aus Elldorf selbst empfangen hatte; vielleicht war auch die etwas verstellte Handschrift der Adresse bemerkt worden. Kurzum, als wieder so ein Brief ankam, sandte die Vorsteherin des Pensionats denselben uneröffnet an den Vater des Fräulein Berrina . . . . Der Brief war so unglücklich abgefaßt und enthielt so compromittirende Dinge, daß der, welcher ihn las und den, im Vergleich zu dem Scheine unschuldigen Sachverhalt nicht kannte, das Allerschlimmste annehmen mußte. — Maria's Vater war außer sich. Ein Zweifel, daß der Brief für sein Kind nicht bestimmt sei, konnte ihm um so weniger aufsteigen, als der Lehrer den Namen meiner Freundin immer nur mit dem Anfangsbuchstaben bezeichnet hatte — unglücklicher Weise auch ein M. — Der Vater des Fräulein Berrina sandte den Brief an die Vorsteherin zurück, gleichzeitig mit einem unversiegelten, für Maria bestimmten Schreiben, in welchem er erklärte, daß er sich von ihr lossage, daß er sie nie wieder sehen, keine Zeile von ihr empfangen werde und ihr verbiete, seinen Namen fernerhin zu tragen. Ihr vermeintliches Vergehen wurde in den härtesten, grausamsten Worten gebrandmarkt — er, dem die Reinheit seines Namens und die Ehre seiner Familie über Alles galt, behandelte sein Kind wie eine verworfene Dirne. — Der Vater überwies dem armen Mädchen ein paar Hundert Thaler, das Erbtheil ihrer Mutter, und erklärte sich damit seiner Verbindlichkeiten ihr gegenüber quitt. Sie sei todt für ihn, sie möge anfangen, was sie wolle. — Die Vorsteherin theilte ihr ohne ein Wort des Vorwurfs die beiden Schriftstücke mit; sie bemerkte nur, daß Fräulein Berrina die Nacht nicht mehr im Institute zubringen dürfte . . . Maria war wie vom Schläge gerührt . . . Ich sehe sie noch, wie sie auf mein Zimmer stürzte, bleich wie der Tod, mit sahlen Lippen, die Augen ohne Glanz, ohne Blick . . . da lies, stöhnte sie tonlos, das hast Du angerichtet! Was soll nun aus mir werden?! — Ich war feig, ich war erbärmlich — ich nahm das Opfer an — nein, ich drängte es ihr auf! Ich beschwor sie zu schweigen. Meine Mutter war alt und gebrechlich — ich wußte, der Schlag würde sie tödten. Wahrhaftig, meiner Mutter zu Liebe, war ich so namenlos feig und so



erbärmlich zugleich! ... Maria sagte kein Wort — sie verließ mich ... Als ich mich auf dem Institute nach ihr erkundigte — es war eine Stunde darauf und die Neue war über mich gekommen — ich begriff, daß ich das Unmögliche gefordert hatte — da höre ich, sie habe sich eben verabschiedet, auf den Wunsch ihres Vaters habe sie Elldorf plötzlich verlassen — ihre Sachen würden ihr nachgeschickt werden. Den Grund ihres plötzlichen Scheidens hat Niemand erfahren. Maria's Vater wahrte das Geheimniß sogar vor seiner zweiten Tochter, von nun an, der einzigen. In Elldorf verschloß die Rücksicht auf das Ansehen des Instituts den Mund der Vorsteherin. Dem Lehrer wurde es nahe gelegt, seine Entlassung zu nehmen und er verschwand ohne Aufsehen.“ —

Die weiteren Schicksale Maria's sind dem Leser bereits bekannt. Vom Unglücke verfolgt und in der Verzweiflung zur Bühne getrieben, ist Maria eine der ersten Zierden derselben geworden, aber aller Ruhm, all die glänzenden Triumphe sind nicht im Stande gewesen, ihr den verlorenen Frieden ihrer Seele zu ersetzen, sie über die Leere ihres Herzens zu trösten. Magdalena ist nun gekommen, um ihr das Elternhaus und die Familie wiederzugeben, sie zu versöhnen. „Nun begreifen Sie doch,“ schluchzt sie zu dem ergriffenen Laurentius, „daß ich sie sprechen muß.“ In dem nämlichen Augenblicke tritt Maria aus dem Nebenzimmer. Es entwickelt sich eine bewegende Scene, in der die Großsinnigkeit Maria's den Sieg davon trägt: Maria verzeiht der Unglücklichen. Auf die Verleumdungen hinweisend, denen sie durch jenes unselige Verhängniß auch jetzt noch ausgesetzt sei, zeigt sie Magdalena das eben erworbene Manuscript des Theateragenten Schelmann. Magdalena erkennt sogleich die Handschrift, es ist die jenes Lehrers aus Elldorf, der später im Hause des Commerzienraths sich eingenistet hat, jenes erbärmlichen Verleumders, dem Laurentius bei dem letzten Thee so energisch entgegengetreten ist. — Während die beiden Damen und Laurentius über diese abgeseimte Niedertracht noch ihre Indignation laut werden lassen, meldet man den Urheber derselben in eigener Person. Er kommt wie gerufen, um die verdiente Execution zu empfangen, zu deren Vollstrecker sich Laurentius macht. — Dieser hält ihm das infame Manuscript unter die Nase, giebt ihm zu verstehen, daß man seine saubere Vergangenheit kenne und veranlaßt ihn, sich auf der Stelle aus der Stadt zu entfernen. — Damit schließt der dritte Act.

Im letzten Act führt uns der Dichter nach Schloß Wöhringen, dem Besizthum des Fürsten Rothenthurn, wo ein prächtiges Ballfest stattfindet, wie man munkelt als Einleitung zur Verlobung des

Fürsten mit seiner Cousine. Ganz im Widerspruch mit diesem vermutheten Zwecke erweist der Fürst Maria die Ehren des Abends und geht sogar soweit, derselben eine ziemlich verständliche Erklärung zu machen. — Der auf die Schauspielerin scheel herabblickende Oheim des Fürsten, der mit Verdruß die Vernachlässigung der präsumtiven Braut wahrgenommen hat, benutzt die sich ihm bietende günstige Gelegenheit einer Unterhaltung mit Fräulein Verrina, um dieser ins Ohr zu zischeln, welche Bedeutung man dem Ballfeste beilege und wie es eigentlich als festbeschlossene Sache gelte, daß der Fürst seiner Cousine die Hand reichen werde. Der Effect dieser Enthüllung ist für Maria vernichtend. Sie fühlt sich beleidigt und gedemüthigt, weil sie sich zur Decoration für das Freudenfest einer glücklichen Rivalin herabgewürdigt und von dem Fürsten aufs Schmachlichste hintergangen glaubt. Inzwischen ist auch die Familie Werren, die sich verspätet hat, erschienen und es erfolgt die Ausöhnung zwischen Vater und Tochter, nachdem Magdalena sich für die Unschuld Maria's verbürgt hat, ohne freilich ihren eigenen Antheil an dem ungerechten Verdachte aufzudecken. — Nachdem dies geschehen ist, will Maria den Schauplatz ihrer tiefen Kränkung verlassen, allein jetzt tritt der Fürst, der die Ursache dieses Entschlusses erfährt, ins Mittel und bittet kurz entschlossen den Commerzienrath um die Hand Maria's. Es versteht sich, daß Letzterer sie ihm nicht weigert und ebenso wenig hat er auch gegen die Verbindung Elly's mit Laurentius einzuwenden, die in demselben Momente perfect wird.

Wer nicht gerade sehr genau auf die Einzelheiten der Composition achtet, wird den Inhalt äußerst spannend und interessant finden, und im gewissen Sinne ist er dies ja auch. Aber man muß nur nicht mit der Sonde prüfen und die Wahrscheinlichkeit näher ins Auge fassen. Ist es wohl natürlich und gerechtfertigt, daß Maria ein so furchtbares Martyrium auf sich nimmt, das ihr Leben vergiftet, ohne auch nur den leisesten Versuch zur Aufklärung zu machen? Der Vater will von ihr allerdings nichts wissen. Aber welches Kind ließe sich denn durch solch' eine Zurückweisung abschrecken, wo es sich um das Elternhaus, um Ehre und Familie handelt? Wäre nicht dennoch der Versuch unerläßlich gewesen, dem Vater, sei es brieflich, sei es durch Vermittelung einer Vertrauensperson, reinen Wein einzuschenken und ihm wenigstens zu betheuern: „Vater, ich bin unschuldig, ich leide für eine Andere, deren Briefe ich empfang, deren Namen ich Dir aber niemals nennen werde. Jener Lehrer war ihr Geliebter.“ — Welcher Vater, zumal einer von der Gemüthlichkeit dieses Herrn Werren, würde angesichts

solcher Versicherung nicht mindestens stutzig geworden und vorsichtiger zu Werke gegangen sein? Welcher Vater verstößt überdies sein Kind auf einen bloßen Verdacht hin, ohne auch nur ein Wort der Vertheidigung zu gestatten, er sei denn ein liebloser Barbar? Und wenn schon die Heftigkeit des Zornes eine sofortige Vertheidigung fruchtlos erscheinen lassen mochte: wäre nicht nach einigen Tagen oder Wochen das Unrecht immer noch abwendbar gewesen? Statt dessen schweigt Maria volle acht Jahre und duldet. Zeigt das von besonderer Liebe zum Vater? Zeigt es nicht auch von völliger Mißkennung seines Charakters? Wie wenn nun Maria sich der Vermittlung ihrer Schwester Elly bedient hätte? Auf alle diese Fragen wird der Dichter kaum eine befriedigende Entgegnung zu machen im Stande sein. Sie liegen auf der Hand. Aber weiter. Wenn Magdalena die ganze Geschichte unter Verschweigung ihres persönlichen Antheils ihrem Gatten enthüllt, warum konnte sie dies nicht schon früher thun? Und wenn dieser ihr auf ihre bloße Versöhnung hin glaubt, liegt darin nicht der beste Beweis, daß er um so mehr seinem Kinde geglaubt haben würde? — Eine solche Liebelei ist übrigens in den Augen verständiger Leute kein todeswürdiges Verbrechen, um dessen Willen man ein Mädchen verdammt. Wenn Magdalena ein wenig Charakter und Muth besessen hätte, wäre sie schleunigst zu Werren gereist, hätte ihm im Vertrauen auf seine Discretion die Situation erklärt und sicherlich ein geneigtes Gehör gefunden. Aber wenn man schon einen solchen Heroismus nur wenigen Mädchen wird zutrauen wollen — ein anonymes Schreiben von Magdalena an Werren hätte vielleicht auch schon hingereicht, um den gänzlichen Bruch zu hindern. Man sage also was man wolle: dies achtjährige Martyrium ist aus vielen Gründen unnatürlich und damit wird denn auch die Voraussetzung des ganzen Stückes stark erschüttert. — Sehen wir uns nun die Charaktere an. Der Fürst ist eine jener sorglosen, etwas sentimental und schöngeistig angehauchten Aristokraten-Naturen, die man in den feineren Sphären bei guter Erziehung öfters antrifft, aber wie alle diese falterartigen Geschöpfe, entbehrt auch er der Tiefe. Ist es nicht auffallend, daß er, der Maria liebt und zwar mit einer über alle Standesrückichten und conventionellen Zwang erhabenen Innigkeit, ihr zwar den Hof macht und sie auf jede Art auszeichnet, so daß sie an seine ernste Absicht glauben muß, erst im allerletzten Moment, so ganz von ohngefähr auf diese Verbindung verfällt? Eine leise Stimme im Zuschauer fragt gewiß: „Machst Du auch keinen dummen Streich?“ so leichtsinnig scheint diese Heirath zwischen zwei Menschen herbeigeführt zu sein, die sich im Ganzen erst acht Tage

kennen. Was weiß denn der Fürst von Maria's Charakter, was sie von dem seinigen? Nichts. Beide finden äußerlich an einander Gefallen, beide werden durch die Gunst einer gerührten und poetisch verklärten Augenblicksstimmung einander näher gebracht; ob sie auf die Dauer für einander passen, das bleibt dunkel, denn der Zuschauer kennt allenfalls Maria's Haupteigenschaften, von denen des Fürsten jedoch erfährt er blutwenig: es sei denn, daß er die Freundschaft des vortrefflichen Laurentius für diesen bürgen ließe. Aber genügt denn solch ein Umstand zur Charakteristik? — Der Commerzienrath ist eine wunderliche Mischung von freundlicher Philisterhaftigkeit und aufgeblähtem Progenthum: ein lebenswürdiger Parvenü mit mancherlei Schrullen, dem oft der Bräuhans aus der Tasche guckt, übrigens aber ein ziemlich bornirter Simplex, mit dem sich ganz leidlich auskommen lassen muß und dem man alles andere, nur nicht jene catonische Strenge, die bereits an Grausamkeit grenzt, zutraut. Dazu gehört Charakter, und zwar ein außergewöhnlicher, den der gute Werren nicht besitzt, oder wenigstens im Stücke nicht beweist. Noch weniger kann man seine Gattin Magdalena verstehen. Im Grunde ist diese eine wenig noble, am allerwenigsten eine großsinnige Natur. Ihre Schwäche zeigt sich noch selbst am Schlusse, wo sie nicht einmal den Muth hat, dem Gatten die volle Wahrheit zu gestehen. Daß sie das Opfer Maria's nicht nur annimmt, sondern ihr es sogar beinahe abzwängt, obwohl ihr eigenes Vergehen recht geringfügig ist, daß sie ferner gar nichts thut, um Maria's Vater zu versöhnen, obwohl die Reue sie peinigt, daß sie endlich später noch den „moralischen Muth“ besitzt, diesen zu ehelichen, während sie die Tochter im Elend und verstoßen weiß, läßt auf eine so bedenkliche Herzenshärte und Gemüthsleere schließen, daß man es nicht recht begreifen mag, wie so denn plötzlich, nach acht Jahren, das Gewissen so laut bei ihr zu sprechen beginnt. Ihr Kummer und ihre Zerrissenheit erscheinen mindestens etwas verdächtig und erkünstelt oder doch komödiantisch. Auch daß sie die schwachvolle Tyrannei ihres früheren Liebhabers in ihrem Hause duldet, ja, daß sie letzterem überhaupt den Zutritt zu demselben erlaubt, wirft auf ihren Charakter ein häßliches Licht und doch will der Dichter sie dem Zuschauer der Verzeihung Maria's werth erscheinen lassen. — Laurentius, die am meisten sympathische Gestalt von allen, tritt auch am klarsten hervor. Er ist ein Mann von Ehre, von Energie und strengem Rechtsgefühl, dabei vereint er Gemüth, Lebenswürdigkeit und heitre Laune mit der den meisten Künstlern eigenen Leichtglbigkeit und leichteren Entzündlichkeit. Aber daß er so wenig über sich selber im Klaren ist, um zwischen Elly und Maria bei seiner Wahl zu

schwanken, will uns wenig an ihm gefallen. Ein Mann wie dieser, der Menschenblick besitzt und Kopf und Herz auf dem rechten Fleck trägt, muß sogleich wissen, ob er Maria liebt oder nicht. — Elly ist eines von jenen liebenswürdigen Geschöpfen, die in allen Lustspielen zu gedeihen pflegen und die Mission haben, irgend einen reiferen Heirathscandidaten am Schlusse durch ihre zuckersüße Natürlichkeit und harmlose Heiterkeit in das Joch der Ehe zu bannen: wenig originell, aber nett und anmuthig. — Vortrefflich gelingen dem Dichter die scharf geschnittenen Charakterprofile: der Theateragent, der müßige Salonparasit, der abelstolze Junker, der piffige Bediente, dazu zwei capitale Strohpudden mit Ordensstern und Adelsdiplom — diese Figuren sind in kurzen Strichen so gut individualisirt und so charakteristisch markirt worden, daß jede von ihnen lebendiges Interesse einflößt.

Ich komme nun zu der dramatischen Form. Die beiden ersten Acte sind bergestalt mit einander durch den Stoff verbunden, daß sie in causalem Zusammenhange stehen. Indessen nimmt der erste, den beinahe vollständig die Entwicklung und Exposition ausfüllt, doch zu sehr das Interesse für Nebendinge in Anspruch, die mit dem Kern der Handlung wenig zu thun haben; von der verstößenen Tochter, deren Rehabilitirung doch den eigentlichen Zweck des Stücks ausmacht, ist nur zum Schluß die Rede, indem man auf die große Künstlerin zu sprechen kommt. Die geflissentliche und wegen ihrer starken tendenziösen Absichtlichkeit höchst peinlich wirkende Apostrophirung der anwesenden Gäste durch Laurentius, in der für das französische Drama eine Lanze gebrochen wird, gehört nicht in das Stück hinein und hat etwas ungemein Gehässiges an sich; nicht minder unerquicklich bleibt es auch, daß Laurentius das Gastrecht mißbraucht und dem Hausherrn sammt seinen Gästen unangenehme Anzüglichkeiten sagt, ohne dazu gerade provocirt zu sein. Wie gerechtfertigt seine Indignation auch in der Sache selber sein mag: hier in dieser Situation und an der Stelle wirkt sie entschieden unästhetisch, weil sie verlegt. — Nach dem zweiten Act reißt der Faden plötzlich ab: es kommen nun einzelne Scenen, an sich interessant, aber mit den Vorgängen im zweiten Acte in nur ganz loser Verbindung stehend. Man müßte nach dem Voraufgegangenen nun erwarten, daß der im zweiten Act angeknüpfte Liebesfaden weiter gesponnen und die Vorbereitungen für die Versöhnung von Vater und Tochter energisch gefördert werden. Statt dessen erblicken wir einige Augenblicksbilder, die in rascher Folge einander ablösen und in denen der blutsaugerische Theateragent, der käufliche Pamphletist und der ver-

traute Freund einer großen Künstlerin die Hauptfiguren bilden, worauf dann zum ersten Male ein Anlauf zur Haupthandlung erfolgt, indem die Versöhnung zwischen Maria und Magdalena angebahnt und zu Stande gebracht wird. — Der vierte Act ist wiederum mit einer Reihe von Einzelszenen angefüllt, die zur Haupthandlung keine Beziehung haben, sondern dazu bestimmt sind, die schließliche Verlobung des Fürsten von Rothenthurn mit Maria Veririna vorzubereiten. Erst gegen den Schluß erfolgt die Vereinigung von Vater und Tochter in einer beinahe überhasteten Weise, und, um die Symmetrie herzustellen, wird auch noch eine zweite Verlobung, die des Malers Laurentius mit Maria's Schwester, herbeigeführt. — Auch von diesem Act muß bemerkt werden, daß er mit dem vorausgegangenen nur lose zusammenhängt; weit richtiger würde er sich an den dritten anreihen. Der Plan des Stücks erforderte jedoch die zuvorige Versöhnung zwischen Maria und Magdalena, ehe die zwischen Vater und Tochter erfolgen durfte, so wurde es denn nöthig, jene dem vierten Acte vorauszuschicken und, um diesen auszufüllen, einige Episoden einzufügen. Dadurch verliert die Structur die Regelmäßigkeit der Gliederung, die Composition hüßt an künstlerischer Abrundung ein, und wie schon in den beiden ersten Acten das Episodische, die Augenblicksscene stark in den Vordergrund tritt, so wirkt nun auch hier und im nächsten Act die lockere Anreihung einiger Scenen unkünstlerisch; das Interesse wird immer wieder von dem eigentlichen Kerne, dem Hauptmotiv: „Versöhnung der Tochter mit dem Vater und ihre Rehabilitirung durch eine ehrenvolle Heirath“ abgelenkt, zersplittert. — Ueber das Scenische ist nur wenig zu sagen, aber dieses Wenige kennzeichnet den Meister: Lindau versteht die dramatischen Wirkungen und ihre Zuspitzung zu Scenen-Effecten aus dem Grunde. Er macht seinen Lehrmeistern, den Franzosen, hierin alle Ehre: ebenso ist er auch Meister eines geschmackvollen, natürlichen und doch gewählten Dialogs, der stets treffende Wendungen und schlagfertige Erwiderungen enthält, knapp und gedrungen bleibt und dennoch bei aller Kürze niemals hohlen Phrasentram oder hyperphilosophische Gedankenspielerei liebt.

Vom Standpunkte der strengeren, philosophischen Kritik kann man dem Stück den Mangel einer sittlichen Grundidee zum Vorwurfe machen. Insofern kann ihm das Prädicat eines Kunstwerks nicht wohl zuerkannt werden. Aber gleichwohl bleibt das Stück ein gutes, ja eines der besten Stücke, die unsere neuere dramatische Literatur besitzt, denn wie viele dramatische Producte giebt es, die spannend und dabei von einer geschmackvollen Diction getragen sind; die so

viele interessante Figuren enthalten und so reiche scenische Abwechslung bieten? Man rümpfe über einige kalauernde Wendungen wie: „Seit drei Tagen hört es in einem fort auf zu regnen.“ — „Das ist ja ein Orden mit einem Menschen daran.“ — „Er hat sich verlobt — gegen wen?“ nicht zu sehr die Nase; solche kleine Scherze müssen der Laune des Dichters, der sonst Geschmack und feines Sprachgefühl zeigt, verstattet sein. — Alles in Allem eine erfreuliche Bereicherung unsres Repertoires.

Zwischen dem eben besprochenen Drama und dem vieractigen Lustspiel: „Ein Erfolg“, liegt ein Zeitraum von zwei Jahren, in welchen die Entstehung des fünfactigen Schauspiels: „Diana“ fällt, einer Dichtung, der es nicht gelungen ist, auf den deutschen Bühnen festen Fuß zu fassen und die ich einstweilen übergehe. Das erstgenannte Stück hat in gewissem Sinne Aufsehen erregt: freilich kein angenehmes, denn es trug dem Verfasser zahlreiche, recht heftige und wohl nicht völlig unverdiente Angriffe ein, welche durch die darin gefundenen persönlichen Persiflagen auf bekannte und hochgeachtete Berliner Schriftsteller hervorgerufen wurden. Lindau hat die Absichtlichkeit derselben zwar in Abrede gestellt, da jedoch aus den Schriften der Betreffenden wörtliche Anführungen in dem Stücke mit verspottender Tendenz sich vorgefunden haben sollen — ich bin nicht im Stande gewesen, in der im Buchhandel erschienenen Ausgabe derartiges zu ermitteln, vielleicht weil Streichungen vorgenommen worden sind — und da ferner die Schauspieler des Berliner Schauspielhauses, welche die angeblichen Copien jener Schriftsteller zu spielen hatten, dafür sorgten, daß durch ihre Masken der Verdacht noch bestärkt wurde, so witterte das schon längere Zeit vor der Auführung in Alarm gebrachte Publicum eine Schriftstellerrache in dieser Dichtung und nahm zu einem Theile gegen den Autor Partei. Es kam zu kleinen Scenen im Zuschauerraum des Berliner Schauspielhauses, die beinahe in einen Scandal ausarteten, zumal auch die Studenten sich für die Angegriffenen engagirten, und es hätte nicht viel gefehlt, so wäre dies Stück zu einer unliebsamen Demonstration benutzt worden. Später, im Verlauf der weiteren Auführungen, als die erhitzten Gemüther sich wieder beruhigt hatten, ging die Dichtung ohne Beanstandung zu finden über die Bühne und erlebte in Berlin wie auch anderwärts eine ansehnliche Zahl von Wiederholungen. Allein so wie „Maria und Magdalena“ vermochte sie sich doch nicht auf dem Repertoire einzubürgern und heute, nach Verlauf von sechs Jahren, gehört sie bereits zu den Seltenerheiten desselben. Sie hat das Publicum nie recht zu erwärmen

oder intensiv zu fesseln vermocht und wird daher vermuthlich über weitere sechs Jahre wohl völlig von der Bühne verschwunden sein. — Ueber den Standpunkt, von dem aus der Verfasser es beurtheilt wissen will, giebt er in einer an den Wiener Hofchauspieler Sonnenthal gerichteten Dedication bemerkenswerthen Aufschluß. Lindau constatirt den Widerspruch zwischen der beifälligen Aufnahme seines Erfolgs seitens des Publicums und der fast einstimmigen Verurtheilung desselben seitens der Critik und bemerkt dann: „Ich kann mir diesen Widerspruch nur dadurch erklären, daß die Critik meine Fähigkeiten überschätzt und zu hohe Anforderungen an mich stellt, während das Publikum billiger denkt und sich damit schon für befriedigt erachtet, wenn ich ihm zu einem Abend verhelfe, der nicht geradezu langweilig ist.“ — Ich meinstheils glaube, daß diese bescheidene Genügsamkeit der Ansprüche an die Beurtheilung von dem letzteren nicht acceptirt zu werden braucht, weil einerseits nach „Maria und Magdalena“ vom Dichter allerdings mehr als ein bloßer oberflächlicher Zeitvertreib für einen rasch dahineilenden Abend erwartet werden durfte und weil ferner auch seine späteren Arbeiten: „Tante Therese“, besonders aber der „Johannistrieb“ bewiesen haben, daß diese Erwartung vollauf gerechtfertigt gewesen ist. — Ob die Heftigkeit und Herbheit der Verurtheilung verdient war, mit der man in Berlin, Breslau und besonders in Wien darüber hergefallen ist, scheint mir allerdings gar nicht zweifelhaft. Ich meine, daß die literarische Eliquenseindschaft, die namentlich in Berlin bis zu einem geradezu unerträglichen Maße sich entwickelt und auch in Wien ihre Stätte hat, allerdings viel dazu beigetragen haben dürfte, dem Verfasser, der dieselbe vielleicht muthwillig gereizt hatte, ungerechte Angriffe zuziehen. — Für den diesem häßlichen Treiben ferne Stehenden, der rein objectiv die Dichtung hinnimmt, muß es freilich befremdlich erscheinen, daß man — ich will nicht sagen auf einen Spaß, aber vielleicht auf einen muntern Zeisig mit Kanonen geschossen hat, wenn nicht eben die aus der oben berührten Tendenz einer literarischen Vergeltung zu entnehmende Erklärung zulässig erscheinen soll, die ja die Animosität begreiflich, wenn auch den Mangel an Objectivität beklagenswerth machen würde.

Daß das Stück trotz seines lustigen Tones und seines unterhaltenden stofflichen Inhaltes viele Schwächen aufweist und besonders recht lose zusammengefügt ist, daß es einer compacten, einheitlich gruppirten Handlung ermangelt und überdies mancherlei Verstoße gegen den bühnlichen Tact enthält, läßt sich nicht leugnen. Aber wer mit dem Dichter bloß Unterhaltung und eine möglichst



mühevolle Zerstreuung darin finden will, wird diesen Zweck gewiß erreichen.

Fritz Marlow, ein begabter aber einigermaßen leichtblütiger, ja von Trivolität sogar nicht ganz freier Journalist, hat ein Stück geschrieben, welches er mit offen provocatorischer Absicht: „Ein Erfolg“ benennt. Im Hause seines Freundes Dr. Klaus, der ebenfalls literarischer Beschäftigung obliegt, aber mit seinem Drama: „Adel und Industrie“ schlechterdings nicht fertig zu werden vermag, liest Marlow seine Dichtung einem kleinen Kreise von Damen und Herren vor. Da ist der Regisseur des Hof-Theaters, auf dessen Bühne das Stück demnächst zur Aufführung gelangen soll, der Redakteur der Tagesstimme Dr. Schallmeyer, ein trockener, nur mit Politik sich beschäftigender Pedant, dann die simple Frau Dr. Klaus und deren Gatte, die alle mit Andacht zugehört haben, aber nach Beendigung der Vorlesung allerhand verdrüssliche Ausstellungen zu machen finden. Nur der Regisseur ist entzückt und verspricht sich den größten Erfolg. — Gleich darauf erscheint bei Klaus der Baron Fabro, ein heruntergekommener Noué, der ihm schmeichelt, um ihn zur Fürsprache um Begünstigung eines neuen industriellen Unternehmens bei dem Ministerialrath von Harden, dem Schwiegervater des Dr. Klaus, zu bewegen und ihn für seine Heirathsprojecte zu gewinnen. Fabro hat nämlich auf eine Cousine des Dr. Klaus, die niedliche Eva von Drossen, ein Auge geworfen, die neben der lebenswürdigen Naivetät eines echt kindlichen Wesens noch den besondern Vorzug einer ansehnlichen Mitgift besitzt. — Während Fabro mit Klaus über seine Pläne spricht, findet Marlow, der sich tactvoll in den Hintergrund verfügt hat und dort, um nicht die Unterhaltung zu geniren, in dem Bücherschrank seines Freundes stöbert, einen Band seiner eigenen Gedichte und erfährt, daß Klaus dieselben von der glühendsten Verehrerin derselben, Fräulein Eva von Drossen, zum Geschenk erhalten habe. Da Marlow mit seinen Gedichten ein so gründliches buchhändlerisches Fiasco erlebt hat, daß nur siebzehn Exemplare im Ganzen davon abgesetzt wurden, so überrascht es ihn um so mehr, eine unbekannte Freundin seiner verschmähten Muse zu entdecken, welche den Enthusiasmus soweit treibt, daß sie alle ihre Vielliebchen, die sie verliert, nur mit den Gedichten Marlow's wett macht und zu diesem Zwecke allein elf Exemplare gekauft hat. Marlow ist natürlich auf's äußerste gespannt, das interessante kleine Mädchen, das ihm der Freund als höchst anmuthig und lebenswürdig schildert, kennen zu lernen. Da sein Interesse nimmt sogar sogleich eine intensivere, beinahe an Eifersucht grenzende Färbung an, als er erfährt, daß Fabro dieser jungen Dame den Hof

macht. Klaus findet, daß die Idee Marlow's, das junge Mädchen zu heirathen, gar nicht übel wäre und schlägt seinem Freunde dies halb scherzhaft vor, wobei er dem Baron bemerkt, daß Eva für ihn eigentlich gar nicht passe. „Die Sache wird gemacht! Ich bin der Mann, der dich verheirathen kann, ich bin der Mann dazu!“ ruft Klaus, worauf Fritz Marlow auf den Scherz eingehend versichert, daß er ganz und gar nichts dagegen habe. Man könne sich ja das junge Mädchen einmal kommen lassen und es ansehen. Nachdem er erfahren, daß sie zehn Jahre jünger als er, allerliebste und grundgescheit sei, betheuert Marlow mit komischer Emphase, daß sie die Seine werden solle. Fabro findet diese leichtfertige Art über eine Dame zu verhandeln denn doch etwas befremdlich und drückt über Marlow's Sicherheit ein pikirtes Erstaunen aus, worauf ihm Letzterer, der den Baron bereits wie einen Rivalen haßt, mit einigen spitzen Entgegnungen dient und dabei hinzufügt: „Elf Exemplare meiner „Verfinsterungen“ und ich sollte nicht sicher sein. Ich bin in meinem Leben noch keinem weiblichen Wesen begegnet, das mich nicht gewollt haben würde, wenn ich es ernstlich gewollt hätte; denn ich besitze ein Universalmittel zur Eroberung aller jungen Mädchenherzen — und Sie sollen mir nicht vorwerfen, daß ich eigennützig bin, ich will es Ihnen anvertrauen: Sie könnten ja in die Lage kommen, auch einmal Gebrauch davon zu machen. (Fabro: Vielleicht!) — Wird Ihnen allerdings wenig nützen, denn die dazu erforderlichen Eigenschaften sind individuell. Sehen Sie, Herr Baron, wenn ich ein Herz gewinnen will, so mache ich das so: Ich knüpfe mit dem Opfer ein beliebiges Gespräch an. Nach fünf Minuten sage ich: Sie sind wirklich ein ganz eigenthümliches kleines Mädchen! Darauf sagt sie: Wie so? Darauf sage ich: Sie haben zwei ganz verschiedene Naturen in sich — das kann man nämlich immer sagen, denn das stimmt immer. Darauf sagt sie: Sie haben Recht und bewundert meinen psychologischen Scharfblick. Das Eis ist gebrochen, die Theilnahme ist erweckt. Jetzt kommt die große Steigerung. Eine unabsichtliche Rosenknospe, die ich im Knopfloch trage oder mit der ich in der Hand spiele. Sie wirft einen verstohlenen Blick darauf — ganz unwillkürlich, aber auch ganz unfehlbar. Mein liebes Fräulein, sage ich, und dabei betone ich „liebes“ mit zitterndem Ausdrucke, so: — mein liebes Fräulein, darf ich Ihnen diese Knospe, das keusche Symbol der erwachenden Sympathie, zu Füßen legen? Sie schlägt die Augen nieder und nimmt die Knospe. Nun ist die Stimmung da. Nun kommt Eichendorff — der Uebergang von der Rose zur Poesie erzieht sich von selbst; dann kommt deutscher Dichterwald und endlich

mit einem sinnigen Wortspiel — der „deutsche Waldesdichter.“ Lieben Sie Eichendorff? frage ich; um sie nicht in die Verlegenheit zu bringen, mir sagen zu müssen, daß sie nie etwas von ihm gelesen, fahre ich, ohne ihre Antwort abzuwarten fort: Es ist doch ein herrlicher Poet! Diese Frische, diese Einfachheit, wie das lebt — wie das athmet! — Und nun — Klaus, Du müßtest mich sehen! — nun werde ich großartig! Allmählich senke ich das Organ in eine angenehme Mittellage, ich spreche mit halblauter Stimme, und in diesem vibrierenden, poesie durchzitterten Tone hebe ich also an:

Die Welt ruht still im Hasen,  
Mein Liebchen, gute Nacht.  
Wenn Wald und Berge schlafen,  
Treue Liebe einsam wacht.

Ich bin so wach und lustig,  
Die Seele ist so licht,  
Und eh' ich liebt', da wußt' ich  
Von solcher Freude nicht.

Ich kann das jetzt nicht so machen, denn eine gewisse Stimmung gehört immer dazu — aber wenn ich einmal im Zuge bin, — ich bin mir oft selbst süßlim vorgekommen! Dem Eichendorff hat noch Niemand widerstanden und Fräulein Eva müßte aus ganz besonderer Masse geformt sein, wenn ich bei ihr meinen Effect verfehlen sollte. Sehen Sie, Herr Baron, nun kennen Sie mein Geheimmittel.“

Während dessen, daß Marlow hier seinem Widersacher, — denn Fabro hat gegen ihn rasch eine ebenso instinctive Antipathie gefaßt, wie dieser gegen Fabro sie empfindet — unvorsichtigerweise eine sehr bedenkliche Waffe in die Hand spielt, ist Frau von Drossen nebst Tochter Eva bei Klaus angelangt und haben Marlow's Anwesenheit durch die Gattin des Doctors erfahren. Nichts natürlicher, als daß Eva den Dichter, den sie verehrt, persönlich kennen zu lernen wünscht. Die Damen treten ein und Frau von Drossen, eine etwas übergeschnappte Person, die mit Virtuosität die bekanntesten Citate verdreht und an unpassender Stelle anwendet, beginnt sogleich ein eifriges Gespräch mit Marlow, das Klaus auf Marlow's Veranlassung so geschickt zu leiten weiß, daß Frau von Drossen den letzteren einladet, sich morgen zur Vorlesung des Dramas „Adel und Industrie“ mit Dr. Klaus bei ihr zum Kaffee einzufinden. Da Marlow die Kleine bereits „reizend“ findet und darnach Verlangen trägt, mit ihr näher bekannt zu werden, so nimmt er nach einigen

schüchternen Höflichkeitsbedenken vergnügt an und empfiehlt sich, worauf der Vorhang fällt.

Im zweiten Act finden wir Eva bereits vollkommen im Paroxysmus einer eben aufkeimenden Schwärmerei für Marlow. Sie schmückt sich, ist seelenvergnügt, etwas närrisch und confus und trägt sich so auffallend, wie ein der Verstellung unfähiges junges Mädchen, dem zum ersten Male die Morgensonne des erwachenden Liebeslenzes erglänzt. Da kommt Fabro und will um sie anhalten. Man kann sich vorstellen, wie ungelegen dieser unerwünschte Freier erscheint und wie sehr er die anmuthigen Träumereien des glücklichen Kindes stört. Nachdem Fabro sich seinen Korb geholt hat, weiß er äußerst geschickt die Rede auf Marlow zu bringen und erzählt nun haarklein wieder, was dieser tags zuvor über Eva gesprochen hat und wie er gewohnt ist, die Mädchen auf die Keimruthen zu locken. Eva erschrickt und will davon nichts glauben, indessen ihr Argwohn ist geweckt und die schöne Illusion theilweise vernichtet. Mittlerweile kommen die Gäste. Eva ist in höchster Aufregung ins Haus gegangen, hat den betreffenden Band Eichendorff geholt und an der Stelle, wo das Gedicht steht, ein Zeichen in das Buch gelegt, um für alle Fälle vorbereitet zu sein. Da keiner die rechte Stimmung für die Vorlesung mitbringt und Tante Drossen fortwährend durch allerhand nichtige Zwischenreden die Geduld des Dichters von „Adel und Industrie“ um seine Laune bringt, so klappt dieser ärgerlich sein Manuscript zu und veranlaßt die Gesellschaft mit ihm im Garten zu promeniren, nachdem er sich mit Marlow heimlich verständigt hat, diesem dadurch Gelegenheit zu einem tête-à-tête mit Eva zu verschaffen. — Marlow beginnt nun, vorsichtig zwar, aber doch in gewohnter Planmäßigkeit seine Künste spielen zu lassen. Da Eva instruiert ist, so erkennt sie sogleich die frivole Absicht und fühlt sich aufs äußerste gekränkt. Um Marlow zu zeigen, daß sie sein Spiel verstehe, holt sie das Buch vor und recitirt ihm daraus die letzte Strophe des ominösen Liedes. Marlow wird aufs äußerste betreten, quält einige Entschuldigungen hervor und sucht durch ein demüthiges Eingeständniß seiner Frivolität und durch Abbitte den Fehler gut zu machen; allein Eva fühlt sich zu tief verletzt und bittet ihn, sich zu entfernen, was er denn auch mit Beschämung und Niedergeschlagenheit thut.

Im dritten Act führt uns der Dichter in das Theaterfoyer. Die Vorstellung hat bereits begonnen. Man giebt die Premiere von Marlow's „Erfolg“. Nach dem zweiten Act strömt Alles aus den Logen heraus, und man erblickt unter den Anwesenden nicht nur Dr. Klaus und dessen Familie, sondern auch Frau v. Drossen und

Eva, den Baron Fabro und den langweiligen Fafeler Schallmeyer. Die Kritik, welche über das neue Stück gefällt wird, lautet nicht gerade sehr schmeichelhaft. Der Eine findet, daß es kein Rückgrat habe, der Andere vermißt den festen Knochenbau, der Dritte außerdem auch noch das Fleisch und das Blut darin und so hat jeder etwas daran zu bemäkeln, besonders aber der Baron Fabro, der mit Eifer gegen das Stück agitirt und nicht nur den Reporter der Tagesstimme zu beeinflussen bemüht ist, sondern auch noch durch eine mitgebrachte Claque dem Publicum die Werthlosigkeit des Machwerks recht eindringlich zur Erkenntniß zu bringen sucht. Nur wenige äußern sich freundlich und zu diesen gehört Hermine von Drossen und deren Töchterchen Eva. Letztere hat, da Marlow seine Abbitte schriftlich wiederholt hat, ihm rasch verziehen und ist mit der fieberhaften Spannung der Liebe dem Stücke gefolgt. Die Böswilligkeit der Gegner hat sie jedoch so in Aufregung versetzt, daß sie dem Treiben derselben nicht mehr zusehen kann und daher, um sich zu erholen, während des letzten Actes im Foyer zurückbleibt. Mit jedem Moment sinkt nun das Hoffnungsbarometer Marlow's mehr. Die Stimmung des Publicums wird immer kühler, die Gegenpartei immer ungestümer. Bereits giebt er seine Sache verloren und will sich mit tiefem Weh im Herzen von der Bühne durch das Foyer unbemerkt nach Hause stehlen, als er Eva dort findet, die mit herzlicher Theilnahme ihn über die getäuschte Hoffnung zu trösten sucht. Die beiderseitige Stimmung erleichtert die Annäherung. Bald ist Marlow gewiß, daß Eva ihn liebt. Aber nicht genug damit, tritt auch obendrein noch alsbald ein wirklicher Bühnenerfolg ein. Der letzte Act schlägt am Schlusse durch und das Stück ist gerettet.

Der vierte Act bringt die Vereinigung der Liebenden. Ministerialrath von Harden, der sich für den Dichter des „Erfolg“ lebhaft interessiert und von seiner Frau erfahren hat, daß Marlow einstmals zu ihren Verehrern gezählt hat, veranlaßt die Gattin, zur gelegentlichen Einladung Marlow's ihre Einwilligung zu geben, da er den Dichter kennen zu lernen wünscht. Inzwischen erscheint bei ihm Baron Fabro, mit dem Harden, durch die gehässige Agitation desselben gereizt, am Abend zuvor im Foyer ein kleines Rencontre gehabt hat, in der Absicht, die Differenz zu begleichen und zugleich die Erlangung seiner Concession zu betreiben. Er hat nämlich in Erfahrung gebracht, daß Marlow zu Frau von Harden vor deren Verheirathung in zarten Beziehungen gestanden hat und deutet dem Gatten derselben diese Kenntniß mit der Anspielung darauf an, wie unangenehm es dem Letzteren sein müßte, wenn die Kunde davon durch die Presse in das Publicum gelangte. Der Rath versteht die Absicht und setzt nun sogleich ein Ein-

ladungsbillet an Marlow auf, worin er diesen bittet, er möge ihm die Freude bereiten, noch heute Abend an einer harmlosen Zusammenkunft der Harden'schen Familie Theil zu nehmen. Nachdem Harden den Inhalt dieses Billets verlesen hat, begreift Fabro die Situation und nimmt den Rückzug. Gleich darauf erscheinen die Gäste und später auch Marlow zur größten Freude der überraschten Eva. Da die beiden jungen Leute miteinander bereits im Reinen sind, so dauert es nicht lange, bis es zu einer förmlichen Verlobung kommt, in die alle Anwesenden freudigst einwilligen — nur nicht die Mutter Eva's. Letztere hat einmal ein überspanntes Gedicht verfaßt, das von einem Anonymus in der Tagesstimme schrecklich heruntergerissen worden ist, und spürt seitdem mit einem wahrhaften Fanatismus dem Urheber jenes Attentats auf ihre schriftstellerische Ehre nach. Marlow hat ihr versprochen, den Uebeltäter ausfindig zu machen und erfüllt nunmehr in der Freude und dem Uebermuthes seines glückseligen Herzens diese Zusage, indem er sich selber als den Verfasser bekennet. Frau von Drossen ist anfangs außer sich und will ihm ihre Gunst entziehen. Da indessen die Tochter ihr gutes Herz zu rühren weiß, Marlow ihr einige Schmeicheleien auf die Wunde streicht und die Uebrigen ebenfalls begütigend eintreten, so läßt sie sich bewegen und nimmt den reumüthigen Sünder in Gnaden auf, worauf sich die Gesellschaft in bester Laune zum Verlobungsschmause niedersetzt.

Auch in diesem Stücke verleugnet sich Einbau nicht als gewandter und unterhaltender Schriftsteller von Erfindungsgabe und Witz, aber auch seine Leichtfertigkeit im Aufbau der Handlung kommt hier wieder zum Vorschein. Weit mehr noch als in „Maria und Magdalena“ springt er von dem eine Zeit lang verfolgten Pfade ab, um einen Seitenweg einzuschlagen, der zwar auch auf das nämliche Ziel führt, aber allerhand Windungen macht und eine ganz andere Richtung einzunehmen scheint. — Im ersten Acte spinnt sich, nach einem langen und etwas langweiligen Vorspiel die Liebesgeschichte zwischen Marlow und Eva an, dann folgt im zweiten Act die weitere Entwicklung derselben und ihre Peripetie, worauf dies Thema im dritten Act eine Zeitlang beiseite bleibt und ein anderes, die Schicksale des Erstlingsdramas, in den Vordergrund tritt. Erst gegen den Schluß hin wird der Faden der Liebesintriguen wieder aufgenommen, um dann wieder im vierten fürs Erste liegen gelassen und endlich in der zweiten Hälfte zu Ende geführt zu werden. Durch die vielen nebensächlichen Einstreunungen wird das Interesse fortwährend hin- und hergezerrt und man verliert einigermaßen die Geduld, weil man weit mehr darauf gespannt ist, zu wissen, wie die Krise zwischen Marlow und Eva

verläuft, als darauf, wie z. B. Dr. Klaus mit seinem Drama ins Reine kommt oder Fabio zu seiner Concession gelangt oder Frau von Drossen den Uebeltäter Timotheus entlarvt, der ihr Gedicht vernichtet hat. Wozu ist es z. B. nöthig, die Handlung im dritten Act durch die übermäßige Breite in der Schilderung der Situation im Foyer so ungehörlich aufzuhalten, wozu im ersten den Beginn durch nicht minder breit gehaltene Expositions-scenen zu verzögern? Beides thut dem Interesse Eintrag und ermüdet, wenngleich gar nicht zu leugnen ist, daß die Ausführung dieser Scene große Gewandtheit und kluge Beobachtung bekundet, denn die Reden fließen natürlich und zwanglos und die Situationen sind dem Leben nachgebildet. Auch der Umstand wirkt ungünstig, daß nach dem zweiten Act in dem Bau der Handlung eine leere Stelle bemerkbar wird, da es zwischen ihm und dem dritten an einem künstlerisch feinen Uebergange mangelt; und ein ähnliches Gefühl hat man beim Aufgehen des Vorhanges im vierten Act. Auch hier fehlt es an dem Bindegliede, an dem scenischen Ritt zwischen beiden Acten. Daß ein Zusammenhang dem Sinne und der Handlung nach vorhanden ist, ergiebt sich ja allerdings alsbald, aber für das feinere Gefühl genügt dies nicht, man will nicht gewaltsam aus einer Scene in eine neue gerissen werden, um sich mit Mühe erst wieder zu orientiren, sondern man will behaglich und sanft von einer Terrasse zur folgenden hinabgleiten. Concreter gesprochen: das Hauptthema, mit dem der zweite Act schließt, müßte im dritten sogleich wieder aufgenommen oder wenigstens angeschlagen werden, damit der Zuschauer den Faden behält. Man wird vielleicht einwenden, daß dieses pedantische Schulforderungen seien, an die sich der frei schaffende Dichter nicht so stricte zu binden nöthig habe und in der That ja auch oft sich nicht binde. Indessen mag dabei bedacht werden, daß diese Schulforderungen aus dem Wesen des dramatischen Kunstbaus selber hergeleitet sind und daß, wenn auch oft große Freiheit in der praktischen Anwendung der bekannten drei Einheiten herrscht, ein Drama unter allen Umständen desto mehr gewinnt, je besser der Dichter jenen Einheitsforderungen zu genügen im Stande war. Vom künstlerischen Gesichtspunkte wird es immer als ein Mangel zu bedauern sein, wenn ein an sich gut veranlagtes Stück durch Sprünge in der Scenen-Composition um den vollen Effect kommt. Und dies scheint mir hier der Fall zu sein.

Freilich wäre dieser Umstand noch nicht hinreichend, um ein ungünstiges Urtheil über das Stück zu fällen, wenn nicht anderweit erheblichere Mißgriffe darin vorkämen, die ein ungeschmälertes Vergnügen an den heitern Scenen ausschließen. — In erster Reihe ge-

gehört zu den letzteren das frivole Verfahren Marlow's jungen Mädchen gegenüber. Lindau versucht es in seiner bereits erwähnten Vorrede, die er in Form einer Widmung an Sonnenthal dem Stück beigegeben hat, diesen Vorwurf zu entkräften. Er läßt uns eine Unterredung mit dem ihm befreundeten Künstler anhören, in welcher er hinsichtlich der Beurtheilung Marlow's seitens des Publicums seine Besorgnisse äußert. „Kann man nicht als Gefühlsroheit auffassen, was ich nur als einen übermüthigen Scherz angeedeutet haben möchte?“ — „Wenn Fritz Eva, die er liebt, nach seinem „Recepte“ behandelte, so wäre das gewiß unverzeihlich“, antwortet der Freund beruhigend, „aber du hast es so eingerichtet, daß Marlow Eva gegenüber sein Liebesprogramm verwerthet, ehe er sie noch liebt. Er hat ja noch nicht zwei Worte mit ihr gesprochen. Die Liebe erwacht in seinem Herzen erst, als er gedemüthigt und niedergedrückt durch das Mißgeschick seines Stückes bei dem kleinen Mädchen Trost findet.“

Ich finde, daß diese Begründung ihren Zweck verfehlt. Schon die Thatsache, daß das Benehmen Marlow's von den meisten Kritikern nicht nur in Berlin, sondern auch in Breslau und Wien übereinstimmend mit Ausdrücken strengen Tadeln belegt worden ist und daß auch das Publicum sich — wie ich selber an einem völlig unbeeinflussten Zuschauerkreise eines angesehenen Hoftheaters wahrzunehmen Gelegenheit hatte — über diese Scene befremdet und unangenehm berührt fühlt, müßte den Dichter an der Anstandslosigkeit derselben zweifeln lassen. Aber auf die Kritik giebt er ja nichts, weil er sie ihm gegenüber für ungerecht und animos hält, was von Berlin vielleicht theilweise richtig sein mag. — Ich behaupte, daß das Verfahren Marlow's die Hauptursache für die Unhaltbarkeit des Stückes auf dem Repertoire bildet. Allerdings liebt Marlow das Mädchen noch nicht, als er seine Methode an ihr versuchen will. Aber muß man denn erst lieben, um das Recht zu verlieren, mit jungen, harmlosen Mädchenherzen in leichtsinnigster Weise sein Spiel zu treiben? Kehrt sich nicht das allgemeine Schicksalichkeitsgefühl der guten Gesellschaft sofort gegen jene leichten Salonschwäger und frivolen Courmacher, von denen man merkt, daß sie ihr Vergnügen darin suchen, jungen, unerfahrenen Mädchen die Köpfe zu verdrehen, sie mit Liebesqualen zu erfüllen, sei es um ihrer eigenen Eitelkeit zu fröhnen, sei es, um sich mit spöttischer Schadenfreude über die Leiden ihrer Opfer zu belustigen? Werden sie nicht von allen solider denkenden Elementen mit Abneigung und spöttischer Geringschätzung behandelt und von den Kreisen der wahrhaft Gebildeten am liebsten gemieden? Giebt es



nicht Duzende von Lustspielen, in denen diese oberflächlichen, geistreichen Lebemänner verspottet werden? Man kann dagegen anführen, daß Marlow noch keiner von den Schlimmen ist. Sehr richtig. Aber in diesem Punkte, der seine Koketterie angeht, ist er um nichts besser, als jene glitzernden und schillernden Parasiten des Salons. — Wäre Eva ein Mädchen, welches durch seine Gefallsucht und Leichtfertigkeit eine derartige Behandlungsweise provocirte, so würde man sie ihr gönnen. Aber eben, weil ganz das Gegentheil zutrifft, weil das arme Kind in seinen zartesten Empfindungen auf's tiefste verwundet wird, darum verzeiht der Zuschauer diese Frivolität nicht, zu der Marlow um so weniger Veranlassung hat, als er dem Mädchen für dessen lebenswürdiges Interesse an seinen schriftstellerischen Arbeiten zu Dank verbunden ist und je mehr er auch an ihrer anmuthigen Persönlichkeit bereits bei der ersten Begegnung Gefallen findet. Daß dieses Gefallen bereits über die Grenze momentaner Empfindung hinausgeht und sich der Zuneigung nähert, beweist sein Wunsch, zu dem literarischen Café bei Frau von Drossen eine Einladung zu erlangen, beweist ferner seine wiederholte Versicherung, daß er das Mädchen, trotzdem es so anregend zu schweigen verstehe, reizend finde. Unter solchen Umständen führt kein Mann von einigem Takt und von Zartgefühl ein unschuldiges, lebenswürdig und offen sich gebendes Mädchen, aus dessen ganzem Wesen der beobachtende Menschenblick sogleich dessen Inneres errathen muß, auf's Glatteis, mindestens wendet er, wenn es ihm um die Eroberung ernstlich zu thun ist, nicht so raffinirte, kalt berechnete Mittelchen an. — Marlow ist übrigens später ehrlich genug, einzugestehen, daß er frivol gehandelt habe, indem er sagt: „Ich habe Ihnen leider die Berechtigung gegeben, mich der Frivolität zu zeihen, aber Sie haben nicht das Recht, irgend einer meiner Handlungen ein niedriges Motiv unterzuschieben.“ — Nun wohl, wenn er die Liebe des Mädchens aus Zuneigung für dasselbe, also in reeller Absicht, durch seine Mittelchen hervorzulocken beabsichtigte, dann war seine Methode um so verwerflicher, um so frivoler, weil sie von einer außerordentlichen Gemüthlosigkeit zeugt. Daß übrigens die Liebe Marlow's nicht erst im dritten Act gewissermaßen aus Dankbarkeit für das Mitleid Eva's in Marlow Wurzel faßt, beweist seine Aeußerung, die er auf die Vorhaltung Eva's thut, beweist seine gründlich schlecht. Er sagt bald darauf: „Ich habe leichtfertig, vielleicht frivol von Ihnen gesprochen — gestern als ich noch nicht die Ehre hatte, Sie zu kennen. — Das war sehr unrecht von mir und ich bedaure es aufrichtig — ganz aufrichtig; denn mein Fräulein, nehmen Sie mir's nicht übel, ich finde

Sie jetzt entzückend!" Spricht man in solch' innigem Tone zu einem jungen Mädchen, das man beleidigt und zur Abwehr genöthigt hat, wenn man nichts für dasselbe empfindet, was der Liebe sehr nahe kommt? Ich meine, daß hier bereits die Liebe sich regt. Die psychologische Entwicklung des Charakters führt außerdem zu dieser Ueberzeugung. Marlow wird für das junge Mädchen bereits durch dessen rührendes Interesse für seine Gedichte eingenommen, die sonst niemand beachtet. Er fühlt sich als Dichter von Eva verstanden, seine Ideen haben in Eva's Herz verwandte Anklänge hervorgerufen; sehr natürlich, daß sich schon aus diesem Umstande in ihm ein mehr als gewöhnliches Interesse entwickelt, bei dem auch das Herz und die Seelenverwandtschaft mitwirkt. Nun hört er von Klaus, daß das Mädchen liebenswürdig, gescheidt (wovon man allerdings während des Stüdes so gut wie nichts bemerkt!) und hübsch sei; er bemerkt bereits mit heimlichem Aerger, der wie Eifersucht aussieht, daß Fabro Eva den Hof macht und findet den Baron daher unleidlich und hassenswerth. Dann kommt Eva selbst, und bestätigt durch ihr Wesen die Schilderung Klaus' im vollsten Maße, sie läßt überdies aus der auffälligen Freude darüber, daß Marlow morgen auch zum dramatischen Café erscheinen wird, erkennen, daß seine Person auf sie Eindruck gemacht habe, so deutlich zwar, daß sogar die Mama ein verweisendes „Eva!“ für nöthig hält. Später dann erklärt Marlow im zweiten Act in der Unterredung mit Eva, nachdem er seine Zweiseelentheorie auch an Eva mit Glück praktisch versucht und ihr damit nicht wenig als Menschenkenner imponirt hat, es sei das eigentlich gar kein großes Lob für ihn, denn diese Doppelnatur fände man bei den meisten Menschen — es gehöre kein besonderer psychologischer Scharfblick dazu, — „und Sie, mein Fräulein, sind mir schon zu werth geworden, als daß ich nach diesem wohlfeilen Lob aus ihrem Munde geizte.“ — So, so! Aber gleichwohl besitzen Sie, mein werther Herr Marlow, die Pietätlosigkeit, ihre Gefühle durch die Fortsetzung der bereits begonnenen Komödie zu provociren und mit dem armen Kinde Ihren Scherz zu treiben? Sie erwidern vielleicht: bewahre, bis zu Eichendorff bin ich ja nicht gelangt und würde auch sicherlich nicht soweit gelangt sein; sehen Sie denn nicht, daß mein Recept nur unvollständig angewendet worden ist, daß der warme Gefühlston, der mich unwillkürlich überkam, mir selber einen Streich gespielt hat? — Nun ja, das mildert etwas die Häßlichkeit Ihres Vergehens; aber daß Sie sich schuldig fühlen, räumen Sie ja später selber ein und Sie finden es sogar noch nöthig, nach dem dritten Act an Erchen einen kleinlauten Abbitte-Brief zu schreiben.

So ungefähr würde Jemand mit dem Helden reden, der sein Verfahren rücksichtslos und lediglich objectiv zu beurtheilen hätte. — Herr Sonnenthal hat also Unrecht, wenn er Marlow's Liebe erst im dritten Act durch Eva's Mitleid zur Reife gedeihen lassen will: sowohl das persönliche als auch das psychologische Interesse, das Marlow im zweiten Act für Eva bereits zeigt und das ihm das Mädchen werth'er erscheinen läßt als die vielen anderen, an denen er seine Künste ohne Bedenken probirte, muß zu der Ueberzeugung führen, daß er Eva liebt. Soll etwa die Liebe, die ihn nach seinem Attentat zu dem begeisterten Geständniß zwingt: „Jetzt finde ich Sie entzückend“ lediglich durch das Mitleid mit dem Schmerz Eva's und durch die Reue über das Geschehene erklärt werden? Hat nicht der Dichter mit kluger Voraussicht und mit seiner psychologischen Vorbereitung darnach gestrebt, in dem Helden das Entstehen der Liebe aus unscheinbarem Anlasse und ihr allmähliches Anwachsen bei zunehmender Bekanntschaft zu zeigen? Die Begeisterung Marlow's erklärt sich einfach aus der ihn beglückenden Erkenntniß, daß aus Eva's Kummer und Entrüstung ihr Herz, das Gefühl einer getäuschten Hoffnung, also gekränkte Liebe spricht. Und welch' armseliges Motiv hätte der Dichter der Liebe Marlow's wohl zu Grunde gelegt, wenn er sie aus der Dankbarkeit für die rührende Innigkeit der Theilnahme Eva's an seinem Mißgeschick herleiten wollte! Nein, nein, auch hier gilt es, daß die beiden für einander bestimmten Hälften sich finden, und daß Erblicken und Feuerfassen in einen Moment fallen, — Alles dies fühlt der aufmerksame Zuschauer recht wohl heraus, aber er weiß sich über den Grund dieses unbehaglichen Gefühls keine Rechenschaft zu geben, er ist sich nicht völlig klar darüber, woraus sein Mißbehagen entspringt. — Dieser Mafel aber, der in Folge der leichtfertigen Handlungsweise Marlow's an seinem Charakter haften bleibt, hindert das Aufkommen einer aufrichtigen Freude an seinem Wesen, schmälert das Mitgefühl für sein Ungemach im dritten Act und regt auch das Bedauern, daß Eva, dies liebe, unschuldsvolle Naturkind mit dem prächtigen Gemüthe, an einen au fond doch recht oberflächlichen Menschen sich kettet, der mehr glänzt als er erwärmt. Der ganze dramatische Proceß bekommt damit ein verändertes Aussehen, und da Marlow obendrein durch seine recht selbstgefälligen, die Kritik anticipirenden Verspottungen seiner Kritiker, die den Stempel einer geßiffentlichen Polemik des Dichters gegen seine Widersacher deutlich an der Stirne tragen, seine Befangenheit zu erkennen giebt, so ist die Schadenfreude über den halben Mißerfolg seines Stückes keineswegs ganz ohne Nachhall im Zuschauertraum,

man gönnt dem allzu selbstbewußten Verfasser die kleine Abkühlung, wie indignirt man auch über die Machinationen sein mag, die dabei mitwirken. — Es kommt aber noch ein anderer Umstand hinzu, der in das ästhetische Interesse und Behagen einen Mißklang fallen läßt. Dies ist eben die bereits erwähnte literarisch polemische Tendenz des dritten Actes, mit welcher dort der Dichter selber vor das Publicum hintritt. Letzteres fühlt, daß es plötzlich in die literarischen Händel Lindau's mit seinen Widersachern hineingezogen wird, daß der Dichter die Gelegenheit wahrnimmt, um seine eigene Sache in der Gestalt des Fritz Marlow zu führen, für den Erfolg seines eigenen Erfolgs beim Publicum zu agitiren und pränumerando die tadelnden Auslassungen der Kritik zu discreditiren. Was gehen das Publicum literarische Häßleien an? Es hat stets eine instinctive Abneigung gegen dergleichen Literatenfehden empfunden und will im Theater damit verschont bleiben, wenn dieselben einen Bezug auf die Tagesliteratur haben. Man will sich amüsiren, aber nicht Partei nehmen. Wer den Text des dritten Actes genau liest und die Anspielungen prüft, die in den Unterhaltungen der kritisirenden Zuschauer mit offenkundiger Bezugnahme auf Lindau's Stück gemacht sind, kann schlechterdings darüber nicht im Zweifel sein, daß hier eine anzügliche Absicht vorwalset. —

Soll sich die Kritik diese Absicht, die mindestens keine freundliche genannt werden kann, ganz ruhig und wohlgemuth gefallen lassen? Der Dichter scheint dies zu verlangen, denn er bemerkt in seiner Vorrede mit unverkennbarer Erbitterung, die kritischen Collegen seien ihm nicht wohlgesinnt und hätten mit seltener Einstimmigkeit sein Stück verurtheilt. — Wenn dies Motiv auf die Werthbemessung des Stücks von ausschlaggebendem Einfluß gewesen sein sollte, — was ich zu beurtheilen außer Stande bin — so würde solches freilich von Mangel an Selbstverleugnung und objectiver Ruhe zeugen und zu tadeln sein. Aber daß die Kritik die auf sie abgeschossenen giftigen Pfeile hätte ignoriren sollen, würde doch ein unbilliges Verlangen sein, wenn man bei ihr nicht etwa die unerwünschte Eigenschaft der Dichtäuer voraussetzen will. Lindau wehrt sich gegen den ihm gemachten Vorwurf, er habe sein eigenes Metier, den Journalismus und speciell die Kritik, verhöhnen wollen, mit dem Hinweis darauf, daß der Hauptheiß, Fritz Marlow, ja selber Journalist und jedenfalls ein sehr respectabler Repräsentant dieser Species sei. Sein Freund Sonnenthal secundirt ihm auch in der Widerlegung dieses Bedenkens, indem er anführt, daß die Stirne, die sich über Schandauer in Falten lege, Marlow gegenüber sich wieder glätten werde. Das hört sich wohl ganz gut an, trifft aber doch nicht den Kern der Sache.

Von der Eigenschaft Marlow's als Journalist bekommt der Zuschauer gar Nichts zu spüren; er hört nur einmal von Klaus en passant die Andeutung, daß Marlow ein sehr talentvoller Journalist sei, ohne daß jedoch Marlow's Name genannt wird. Klaus erzählt nämlich dem Baron Fabro, eine beiden bekannte Dame, von der eben gesprochen wird, sei früher mit einem seiner Bekannten, einem sehr talentvollen Journalisten, verlobt gewesen. Aus anderen Umständen weiß der Zuschauer, daß Marlow gemeint ist. Außerdem wird dieser nur noch durch das Personenverzeichniß als Journalist eingeführt. Es ist ganz natürlich, daß man, da der Beruf Marlow's gar nicht weiter ins Spiel kommt, sich um diesen nicht kümmert und ihn daher vollständig vergißt. Von einer wirklichen Repräsentation des letzteren kann daher nicht die Rede sein. Marlow tritt lediglich als lyrischer und dramatischer Dichter auf; was er sonst noch treibt, ist vollkommen gleichgiltig, ja man begreift eigentlich nicht, wozu er als Journalist vorgestellt wird. Es giebt aber außer Schandauer, dem simpeln und mehr lächerlichen als verächtlichen Reporter, einen weit beachtenswertheren Vertreter der Journalistik in dem Stück, und dies ist der leitende Redacteur der Tagesstimme, Dr. Schallmeyer. — Diesen ignorirt Lindau in seiner Vertheidigung völlig. Und doch ist er gerade diejenige Figur, durch welche der dem Dichter gemachte Vorwurf der Herabwürdigung des Journalismus gerechtfertigt wird. Dieser Schallmeyer kennzeichnet sich von vornherein als einen pedantischen, hohlen Phrasenmacher, der mit lächerlicher Würde und Anmaßung auftritt und der später, im dritten Act, durch seine banalen Gemeinplätze, mit denen er wichtigthuende Kritik übt, und durch arrogante und dumme Renommage sich zum Stichblatt für die Andern macht. Schallmeyer ärgert sich, daß Marlow in seinem Stücke in der Gestalt eines Journalisten (ganz wie bei Lindau) den Beruf des Letzteren verspottet, nämlich in der Eigenthümlichkeit desselben, die Schallmeyer in der Fähigkeit findet, über Alles und Jedes zu sprechen, auch über das, was er nicht versteht — eine Eigenthümlichkeit, die ihn gerade über die Menge erhebe (!) Dann fährt er fort: „Aber eine gute Wirkung haben diese literarischen Nichtsnutzigkeiten doch: sie gemahnen uns daran, daß es die Aufgabe unserer Zeit ist, durch eine unnachsichtige Kritik die Production zu entmuthigen und diese geistigen Schmarogerpflanzen erbarmungslos auszurotten mit Stumpf und Stiel, um das Feld der berufenen Geistesarbeit fruchtbar zu machen für die Zukunft.“ Nun, ich glaube jeder vorurtheilslose Leser wird zugeben, daß diese dümmelhaften und bornirten Redensarten im Munde des Redacteurs eines tonangebenden und dominirenden Haupt-

stadtblattes schon nicht mehr harmlos und erheiternd klingen, sondern eine recht boshafte Persiflage in sich bergen, die jedenfalls völlig ungerecht ist. Denn in welcher Hauptstadt, in der ein so reges geistiges Leben und ein so intensives Kunstinteresse herrscht, wie es Lindau hier schildert, in der ein Hoftheater besteht und alles auf die Verhältnisse einer größeren Residenz hindeutet, giebt es wohl Redacteurs an der Spitze angesehenere Blätter, die auch nur eine entfernte Aehnlichkeit mit diesem geistesarmen Tropf zeigen? Und wo sind die gewissenlosen Verleger und Redacteurs, die ein so schwieriges und verantwortungsvolles Amt wie das eines Theaterkritikers an solchen Blättern einem unwissenden und wenig scrupulösen Reporter, wie Schandauer, anvertrauen? — In kleineren Winkelsblättern wird allerdings im Punkte der Theaterkritik viel gesündigt. Allein jedes bessere, für ein gebildetes und urtheilsfähiges Publicum geschriebene Blatt würde sich ja völlig in Mißcredit durch solche Mitarbeiterschaft in Kunstsachen bringen, wie sie hier durch den vortrefflichen Schandauer geübt wird. — Wenn die Kritik zu solch' tendenziösen Verzerrungen ihrer Berufsverhältnisse schweigen wollte, so würde sie sich selber damit das Urtheil sprechen. Man kann sich also gar nicht wundern, daß sie auch einmal pro domo das Wort nahm und einen unverbienten Hieb zurückgab. Der Vorwurf einer ihren Urheber nicht sehr ehrennden Verpottung des eigenen Berufs kann also mit Fug und Recht gemacht werden, wenn auch das Publicum diesem Punkte gegenüber ziemlich indifferent bleiben mag. Da der Beruf des Journalisten ohnehin freudlos genug und mehr wie die meisten anderen Beschäftigungen dem Uebelwollen, dem unverbienten Hass, der Mißdeutung und dem Undanke preisgegeben ist, — ob es gleich eine der schwierigsten und edelsten Aufgaben ist, für das Wohl Anderer die besten Kräfte und Fähigkeiten einzusetzen: so wäre weit eher eine Hebung seines Credits am Platze gewesen als das Gegentheil.

Doch genug davon. Das Publicum mag sich vielleicht dabei recht gut unterhalten und Lindau wünscht ja mehr nicht zu erreichen. Ob es aber dennoch über die Flüchtigkeit der Charakterzeichnung bei seinem Amüsement hinwegzusehen vermag, möchte doch sehr zu bezweifeln sein. Die meisten Figuren sind in ungewissen Contouren gehalten, einige besonders hervortretende Eigenschaften wurden zur Charakteristik benutzt, dabei aber die anderen ignorirt, und zwar sind es meist nebensächliche Schwächen, die der Autor mit Sorgfalt in den Vordergrund gerückt hat. Da ist z. B. Dr. Klaus: ein trockener Gelehrter, der ununterbrochen an seinem Drama „Adel und Industrie“ arbeitet, und sich die größten Hoffnungen von dem

Erfolge dieses Werkes macht, trotzdem aber nie damit zu Ende kommt, sondern streicht und verändert, bis er wieder an den Anfang zurückgelangt ist; der sich trotz seiner eigenen Productionsarmuth wie ein unfehlbarer Kenner geberdet, den Mund stets sehr voll nimmt und mit der langweiligen Gravität eines deutschen Professors docirt. Ob er sonst gut oder böse von Gemüth, ob er ein guter Familienvater, ein fröhlicher Gesellschafter, ein opferwilliger Freund oder was sonst ist — das erfahren wir nicht, denn er bleibt beständig in seiner alexandrinischen Würde und Steifbeinigkeit. Aus einigen Anzeichen freilich kann man darauf schließen, daß Lindau ihn nicht gerade sehr achtungswerth hinzustellen gewillt gewesen ist, denn abgesehen davon, daß schon der Umgang des Dr. Klaus mit einem so anrühigen Menschen wie diesem auf krummen Wegen nach einem Patente für seine Erfindung lungennten Fabro nicht eben für seinen Charakter spricht, verliert dieser noch durch das Eingehen des Dr. Klaus auf die niedrigen Heirathspeculationen des Barons und dessen geradezu niederträchtige Absicht, die Frau von Harden bei deren Gemahl zu compromittiren. Fabro erfährt von Klaus, daß Frau von Harden in ihrer Jugend mit einem Andern bereits heimlich verlobt gewesen sein soll und äußert seine Freude darüber, diesen Umstand als Hebel bei dem Gemahl behufs Erlangung des Patents benutzen zu können. Klaus giebt sogar zu verstehen, daß der angebliche Verlobte sein intimer Freund und ein talentvoller Journalist sei, während Marlow in seiner Bibliothek stöbert. Ist schon diese durchsichtige Andeutung eine beinahe unverzeihliche Indiscretion gegen Frau von Harden, seine Verwandte, wie auch gegen den Freund, so muß seine Passivität gegenüber dem hierauf fußenden Fabro, der sogleich seine Absicht bekundet, jene Mittheilungen zu einer Pression auf Harden zu benutzen, noch weit mehr den Zuschauer gegen ihn einnehmen. Später, d. h. im vierten Act gesteht Klaus sogar ein, daß er gegen Marlow von neidischen Empfindungen beherrscht gewesen sei und in dieser Stimmung seine mißgünstigen Urtheile über dessen Stück abgegeben habe: eine Thatsache, die ihn denn doch als eine unedle Natur kennzeichnet. Trotzdem aber behält Klaus bis zum Schluß seine angesehene gesellschaftliche Stellung und seine Würde als Kunstkenner bei, ja er wird sogar zu Harden eingeladen und erscheint dort, obwohl er im zweiten Act sich gegen Frau von Drossen sehr indignirt geäußert hat, daß diese seine Begegnung mit Frau von Harden in ihrem Hause ihm nicht zu ersparen vermocht habe. Aus allen diesen Umständen geht nur das Eine hervor, daß Klaus wenig Charakter besitz. Wieviel man ihm in dieser Richtung jedoch zutrauen darf, möchte schwer festzustellen

sein, da der Dichter ihn in ein ungewisses Halbdunkel gestellt hat. Seine Frau ist eine Null, die nur darin ihr Glück findet, hinter ihrem Manne zu stehen, dessen Aeußerungen aufzuschnappen, die ihr allesammt die Bedeutung ihres Mannes bekunden und diese dann unverstanden wiederzuzäuen. — Auch Marlow, der Held des Stückes, ist ungenügend gezeichnet. Denn damit, daß er ein fideler flotter Kerl ist, Reime schmiedet und junge Knospen wie ein loser Schmetterling umflattert, beweist er eben nur, daß er ein bedeutendes Talent für den Salon, für den Gesellschaftsmenschen besitzt, welches er mit großem Raffinement zu verwerthen versteht. Es ist schon vorhin darauf hingewiesen worden, daß sein Charakter kein sonderlich tiefer und gebieter feiner sein kann, weil er sonst nicht mit Eva sein frivoles Spiel versuchen würde. Daß er aber ein echter Mann von Kopf und Herz, von Energie und von Grundsätzen, eine edle und thatkräftige Natur sei, haben wir während des ganzen Stückes nicht Gelegenheit zu erfahren. Und doch muß er das nach den Intentionen des Dichters sein, wenn er nicht als ein hohler, blafirter Phrasenheld und Mädchenjäger vor uns stehen soll. Der bloße äußere Firniß, der Schliff der Manieren und die Liebenswürdigkeit eines fröhlichen Temperamentes reichen doch nicht entfernt aus, um einem Manne von Geist und gewandten, einnehmenden Formen unsere dauernde Freundschaft zuzuwenden, ihm uns auch von Herzen zu verbinden. Und gerade das Gemüth ist es, was Marlow vor dem Zuschauer ziemlich erfolgreich zu verbergen versteht. Kann es befremden, daß ein solcher Mann uns nur obenhin fesselt, weil und so lange er uns amüsirt? — Ueber die Frivolität seines Wesens kann man gar nicht im Unklaren sein, wenn man berücksichtigt, daß Marlow sein erotisches Universal-mittel nicht bloß bei solchen Frauen versucht, mit denen er sein Spiel treiben will, sondern auch bei denjenigen, die ihm ein aufrichtiges Interesse einflößen. Man kann vielleicht zu seiner Entschuldigung anführen, daß sein Verfahren gegen Eva, so unverzeihlich es auch erscheint, als eine vereinzelte Verirrung, als ein leichtsinniger, übermüthiger Streich im Hochgefühl über seinen Erfolg als Dichter aufzufassen sein möchte. Dieser Auffassung steht jedoch die entschieden sehr compromittirende und von Marlow selber erwähnte Thatsache entgegen, daß er just der nämlichen Methode sich auch der Frau von Harden gegenüber bedient hat, als er deren Bekanntschaft in der Tanzstunde machte, obwohl er für diese Dame sofort eine tiefere Neigung mit der Absicht einer Heirath gefaßt hatte. Wenn ein gebildeter und geistvoller junger Mann, der zudem als Lyriker noch etwas mehr Tact und Bartsgefühl im Umgange mit Frauen an den Tag legen



sollte als der große Troß der scharwenzelnden Courmacher niederen Grades, in so planvoller Geschäftsmäßigkeit die frivolen Künste der Umstrickung selbst in ernsteren Herzensangelegenheiten anzuwenden fähig ist, so wird man ihn mit Fug und Recht für einen den feineren Empfindungen abgestorbenen Charakter halten müssen, von dem man sich mit Indignation abwendet. — Freilich, ein blendender, stets brillirender Geist besticht ja vielfach selbst die strengsten Moralisten. Sollte also nicht im vorliegenden Falle auch für Marlow dieser Umstand ins Gewicht fallen? — Was wir von den Geistesgaben dieses von Klaus als sehr talentvoll geschilderten Journalisten durch ihn selber erfahren, zeugt jedoch nicht von einer so außergewöhnlichen Fülle an Witz und Verstand, um wirklich für die Gefühlsarmuth zu entschädigen. Die humoristische Art seiner Unterhaltung giebt sich als ein liebenswürdiges aber recht leichtes Geplauder, wie man es in den feineren Gesellschaftskreisen einer Großstadt alle Tage belauschen kann, sobald sich darunter ein paar gebildete und im geselligen Verkehr gewandte Lebemänner befinden. — Die Autorschaft an dem Lustspiel: „Ein Erfolg“ reicht auch noch nicht hin, um den Ruf Marlow's zu rechtfertigen, denn was das Publicum und die Kritik auf der Bühne sagen, genügt den Zuschauern nicht, sie wollen sich selber überzeugen, und dies ist ein um so berechtigteres Verlangen, als die unbedachtsame Indiscretion Marlow's, mit der er seinem Gegner, dem Baron Fabro, Blößen zeigt, wirklich recht wenig Umsicht und Menschenkenntniß beweist. Marlow weiß ja, wie dieser unangenehme Mensch, den er wegen seiner Rivalität bereits haßt, ehe er noch ein Recht dazu hat, zu Eva steht; er fühlt auch, daß Fabro ihm durchaus nicht wohl will. Trotzdem aber nimmt er keinen Anstand, sich in Wendungen über das junge Mädchen zu unterhalten, die der Baron mit Recht befremdlich findet. Die beizügliche spize Bemerkung des Letzteren hindert Marlow gleichwohl nicht, sich vor demselben noch weiter zu compromittiren, indem er ihm seine taktische Methode, Mädchen zu betölpeln, verräth. Ist das klug, ist das mit den Gewohnheiten eines gebildeten Mannes vereinbar? Reicht denn sein Combinationsvermögen nicht einmal so weit, daß er sich zu sagen vermag, Fabro könne von seiner Wissenschaft einen höchst unangenehmen Gebrauch machen? — Und solch einem Manne sollen wir dennoch besondere geistige Vorzüge zutrauen? Daß er ein bissiges Feuilletton geschrieben hat, in dem er ein lächerliches literarisches Machwerk dem Spotte preisgab, beweist nicht viel, denn das ist nicht schwer für Jemand, der etwas Mutterwitz und Federgewandtheit besitzt. Auch ein Bändchen lyrischer Gedichte, die Niemand beachtet,

ist immer noch eine fragwürdige Geisteslegitimation, wenn das persönliche Auftreten dieselbe nicht erheblich verstärkt. Wie viele leidliche Gesellschafter, die auch einmal in Versen gesündigt haben, sind bei näherer Prüfung dennoch recht untergeordnete Geister! Wenn wir aber weder große Gemüthstiefe noch auch hervorragende geistige Capacitäten an Marlow wahrnehmen, an seinem Charakter sogar zweifelhafte Qualität entdecken: was bleibt dann noch übrig, um ihn dem Zuschauer sympathisch zu machen? — Der Regisseur Fallbein, der beständig von einem Extrem ins andre übergeht, bald in Marlow den Lessing redivivus preist, bald mit dünkelfhafter Schroffheit ihn wie einen unfähigen Stümper behandelt und ihm verlegende Vorwürfe macht, dann aber, nachdem das Günstbarometer des Publicums sich plötzlich unerwartet gehoben hat, ihm die widerlichsten Schmeicheleien sagt, ist eine Caricatur, die selbst der blödeste Zuschauer als solche erkennt und die daher für den Stand ungefährlich bleibt, wie Schallmeyer sagt. Vielleicht ist diese Gestalt mit weiser Absicht so gezeichnet, daß jeder die Unwahrheit und Uebertreibung erkennen muß. Eine feinere und damit wirksamere Satire hätte vielleicht sämtliche Regisseure dem Dichter zu Feinden gemacht und der Aufführung seines Stückes Schwierigkeiten in den Weg gelegt, während jetzt jeder von ihnen mit angenommener Grobinnigkeit sagen kann: „trifft ja nicht! ist ja mit Händen greifbar ins Groteske übertrieben! darüber kann man nur lachen!“ Wer die Schauspielerempfindlichkeit aber kennt, wird wissen, daß keiner im Stillen darüber lacht, sondern daß alle sich ärgern, wenn sie auch einsehen mögen, daß es unflug wäre, bei einer solchen Figur dies zu zeigen. — Ich möchte aber doch bezweifeln, ob in dieser Figur auch nur ein Körnchen Wirklichkeit lebt. Regisseure pflegen denn doch Männer von Selbstverleugnung und einem gewissen Grade von Gesellschaftsbildung zu sein; bei den größeren Hofbühnen findet man an ihnen auch noch mehr, nämlich Kunstverständniß und sichern Tact für ihren Beruf. Fallbein soll nun offenbar zu der letzteren Gattung zählen. Unter dieser Voraussetzung wird er aber vollends unmöglich. — Am besten ist die komische, etwas überspannte, recht scherzhafte, aber bei aller ihrer Blaustrümpfigkeit doch recht harmlose und gutmüthige Frau von Drossen gezeichnet. Die häufigen Citate wirken freilich auf die Länge etwas ermüdend und geben der Gestalt einen grotesken Anstrich; indessen entschönt damit die ungekünstelte Lebenswürdigkeit ihres Benehmens und ein gewisser Grad von Herzensgüte, der sich besonders im dritten und vierten Act wohlthuend geltend macht. Ihr Töchterchen Eva wird von Dr. Klaus als ein Ausbund von Geist und Anmuth ge-

schilbert. Von ersterem verräth sie durchaus Nichts: sie besitzt natürlichen hausbackenen Verstand und eine reizende Naivetät, ein treues, fühlendes Herz und einen versöhnlichen Sinn: sie wird jeden Mann, der sie zu behandeln weiß, ganz gewiß glücklich machen. Weshalb aber der prätentöse Marlow dies geistig nicht im Mindesten hervorragende Mädchen so rasch liebens- und begehrenswerth findet, das begreift man nur, wenn man an das Walten des „Unbewußten“ auch in der Liebe glaubt. — Herr von Harden und seine Gemahlin Josephine sind schattenhafte Figuren, von durchaus untergeordneter Bedeutung, ebenso auch die beiden silhouettirten Journalisten Schallmeyer und Schanbauer. Was sie ihrem Charakter nach werth sind, bleibt unsicher. Ich glaube ihnen aber kaum Unrecht zuzufügen, wenn ich ihnen nicht viel Gutes zutraue. Baron Fabro ist nicht übel gezeichnet. Man ist über diesen Braven vollkommen orientirt, wenn er das Haus des Herrn von Harden verläßt. Lindau stellt ihn gerade als keinen gefährlichen aber immerhin doch als einen verdächtigen Abenteurer dar, dem man am liebsten aus dem Wege geht, weil er eine dunkle Neigung zu gemeinen Intriguen und unsauberen Projecten verräth. Mit richtigem Takt hat ihm Lindau in seine Neben den gebrechtesten, diplomatischen, vornehm-affectirten, steifen Cavalierston zu legen gemußt, der von vielen Angehörigen der distinguirten Kreise für ein Kennzeichen seiner Gesellschaftsbildung angesehen wird. — Nicht mit Unrecht hat man in der Composition der Handlung es als einen Fehler bezeichnet, daß der seelische Conflict, der im zweiten Act von Lindau zwischen Marlow und Eva angesponnen wird, im dritten Act nicht zu einem gründlicheren Austrage gelangt. Die Versöhnung Eva's, die bereits durch einen Brief Marlow's so glücklich bewerkstelligt worden ist, daß Eva sich entschlossen hat, dem Dichter durch einen Kranz ihre freudige Theilnahme zu erkennen zu geben, erlangt durch das Mitleid mit dem Mißgeschick des Dichters ihre Befestigung. Für ein liebendes Mädchen von gutmüthigem Charakter genügen solche Motive allerdings. Von Eva jedoch, dem klugen, tiefer angelegten und charakterstarken Mädchen, das durch die Gebiegenheit seines Wesens sich zum Liebling der ganzen Familie gemacht hat, würde man weit eher eine kräftige Reaction auf die ihr zugefügte Kränkung erwarten als rasche Tröstung und leichtes Verzeihen. Jedenfalls würde durch den Kampf ihrer Liebe mit ihrem natürlichen Frauenstolz der Handlung ein echt dramatischer Zug eingefügt worden sein. — Der vierte Act ist als ein nothwendiger Appendix zu betrachten, welcher mit dem Inhalte des dritten Actes in nur loser Verbindung steht und aus diesem Grunde die architektonische Harmonie, die ohnehin durch

die zwischen dem zweiten und dritten Acte liegende Hemmung der Entwicklung gestört ist, vollends vernichtet. In dem correct gegliederten dramatischen Kunstwerke, soll ein Act aus dem anderen mit Nothwendigkeit resultiren, die Handlung des Späteren an die des Vorausgegangenen anknüpfen, nicht jedoch, wie es hier der Fall ist, unter Benützung nebensächlicher Momente aus früheren Acten eine neue Handlung, sei es auch nur für einige Zeit, in den Vordergrund treten, während der Hauptentwicklungsproceß so lange sistirt bleibt: ein Fehler, der ebensowohl im dritten als im vierten Act sich vorfindet und zur Folge hat, daß der Zuschauer den Eindruck gewinnt, als zögen eine Reihe von Augenblicksbildern an seiner Phantasie vorüber. —

Diese Erwägungen der schulmäßigen Kritik werden freilich von dem Dichter durch seine resignirte Bemerkung muntodt gemacht, er habe mit seinem Stücke nur eine angenehme Unterhaltung, nicht ein Kunstwerk im höheren Sinne zu bieten beabsichtigt. Dagegen läßt sich nichts weiter einwenden, als daß man von einem so hochbegabten Dramatiker, wie Lindau, wohl auch kunstgemäße Behandlung der Form nicht nur verlangen darf, sondern sogar muß, denn wenn die Verufenen hiernach nicht streben wollten — wer sollte es denn sonst? — Daß das Stück den vom Autor beabsichtigten Zweck im vollen Maße erfüllt, ist nicht zweifelhaft, ebensowenig aber, daß es die Zuschauer durch seine literarische Tendenz einigermaßen fremdartig berührt. Immerhin aber wäre es wohl werth, ab und zu von Neuem über die Bretter geführt zu werden, denn es führt den Zuschauer in angenehme Gesellschaft, in welcher er sich gut amüsirt.

Ein Jahr später als „Der Erfolg“, entstand das vieractige Schauspiel „Tante Therese“, nämlich im Juni 1875 — Habent sua fata libelli, das gilt auch von den Theaterstücken. Eine sehr drastische Illustration dieser Sentenz liefert das Schicksal des eben genannten, das in New-York zuerst das Licht der Lampen erblickte und dort eine sehr kühle, ja fast ablehnende Aufnahme fand, dann über das Weltmeer nach Wien eilte, wo es eine noch ungalantere Behandlung zu erdulden hatte, worauf Berlin die Unbill durch einen warmen und herzlichen Willkommen wett machte und andere Städte diesem Beispiel folgten. In der kurzen theatralischen Lebensgeschichte der guten Tante begegnen wir lauter Anomalien und Ueberraschungen. An jenen Orten, wo zuvor die Lindau'sche Muse nur mit Widerstreben oder mit bitter-süßer Miene Einlaß erhielt, wurde ihr diesmal ein warmer Empfang bereitet, während sie an den früheren Stätten ihrer Triumphe kaum die von der Höflichkeit gebotene Beachtung

fanb. — In anderen größeren Städten, wie Dresden, Hamburg, Mannheim, ist freilich die Stimmung eine sehr zweifelhafte geblieben. Nur in Breslau hat sich das Stück ebenso fest wie in Berlin einzubürgern und eine Anzahl voller Häuser zu erzielen vermocht. Vielleicht ist nicht der kleinere Theil dieses Ergebnisses aus der Popularität zu erklären, deren sich der Verfasser nächst Berlin ganz besonders in der schlesischen Metropole zu erfreuen hat, denn daß die Qualität des Stückes solche Erfolge erzielt haben sollte, will mir nicht recht glaublich erscheinen. — Das Stück hat, wie alle Erzeugnisse Lindau's, den Vorzug einer außerordentlich formgewandten Diction und einer gewissen Naturfrische und Lebendigkeit der Charakterzeichnung, welche einen Fortschritt des Dichters bekundet. Ein der dramatischen Veranlagung des Autors eigenthümlicher Mangel macht sich jedoch hier mit ganz außergewöhnlicher Empfindlichkeit geltend, das ist die Armuth an Handlung und die Unzulänglichkeit in dem inneren Bau. Wir haben auch hier wieder einzelne scenische Tableaux, in denen wir episodische Vorgänge beobachten, welche ohne einen rechten innern, d. h. organischen Zusammenhang aufzuweisen, sich vor unseren Blicken abrollen, wie etwa die Darstellungen eines Kosmorama's oder die dissolving views eines herumziehenden Reiseerzählers. Das ist ein Uebelstand, den Lindau schlechterdings nicht überwinden zu können scheint. — Zudem vermißt man, bei aller geschmackvollen Gewandtheit und Glätte des Dialogs doch das Körnchen attischen Salzes, welches uns für die Kargheit der factischen Vorgänge entschädigen könnte und würde. Damit soll nicht etwa gesagt sein, daß die gesuchte Nachlässigkeit des Humors, die sich in früheren Stücken oftmals bis zur Ungebühr geltend macht, dieser allzu weit gehenden Selbstbeschränkung vorzuziehen sein möchte. Zwischen Ueberladenheit mit geflissentlich eingestreuten Bonmots und Calembourgs und consequenter Vermeidung solcher Zierraten giebt es indessen noch ein Mittelbing, sei es im Wiß des Dialogs, sei es in dem der Situationen, welches dem Interesse an dem Stücke neue Nahrung zuführen würde. Man sage nicht, daß ein Schauspiel so etwas ausschliesse; am wenigsten dieses, das mit dem Lustspiel im Tone sehr viel Aehnlichkeit besitzt. — Es ist schade, daß das recht glücklich gewählte Motiv nicht befriedigender verarbeitet wurde; es wäre ein recht interessantes Stück daraus geworden. Der Spott über die Altküniglerlichkeit ist dramatisch schon oft genug zum Worte gekommen. Um so interessanter wäre mithin eine Apologie derselben gewesen, wie sie von Lindau in „Tante Therese“ intendirt, aber leider nicht ganz durchgeführt worden ist. — Es

wäre darin zu erweisen gewesen, daß die Schroffheiten, Herbigkeiten und das Aekende so mancher Frauennatur, der das Glück der Gattin versagt ward, bei edlen Gemüthern in der Regel das Product einer selbstquälerischen Zwiespältigkeit mit dem eigenen Ich ist (von physiologischen Rücksichten allerdings abgesehen), daß feinfühligere Naturen, die sich von dem Geschick vernachlässigt und zurückgesetzt glauben, ihren Gram darüber in sich selber verschließen, sich daran mit einer Art von grimmiger Verzweiflung weiden und sich darin hineinbohren, wodurch sie scheu, verschlossen, und der Außenwelt abgeneigt werden, weil sie gleich den Hypochondern sich zu viel grübelnd mit sich selber beschäftigen und allmählich auf diese Weise gegen ihre Welt in eine Art von Feindschaft gerathen, die sich mehr aus der Melancholie, an der die Seele krankt und aus falscher Welt- und Menschenauffassung, als aus Mißgunst und Neid über die Glücklicheren erklären läßt. Hätte unser Autor nun eine derartig veranlagte Natur wie durch einen Zauberschlag in den schon verloren geglaubten Liebesfrühling zurückzuversetzen und sie durch den Balsam einer innigen und wahrhaft edlen, auf Gegenseitigkeit beruhenden Neigung zu heilen unternommen — er würde ein originelles und zugleich tief bewegendes Seelengemälde geschaffen haben, welches um so begründeteren Anspruch auf Würdigung gehabt hätte, als es auf einem ethischen Hintergrunde sich entwickelt haben würde. Offenbar hat auch diese Absicht dem Dichter zu Anfang vorgeschwebt. Allein im Laufe der Handlung glitt ihm der Faden mehr und mehr aus der Hand und es wurde daher zum Schluß eine gewöhnliche Liebesgeschichte, bei der die Tante in das zweite Glied zurücktreten mußte. — Um das zu erweisen, mag eine kurze Analyse des Inhalts hier eingeschaltet werden. Therese von Esberg, eine aus angesehenen und begüterter Familie stammende Dame, über deren Scheitel der Mai glückseliger Jugendträumerei bereits hinweggezogen ist, ohne ihr die Frühlingsknospen der Liebe auf den Lebenspfad zu streuen und sie durch den Blüthenduft häuslichen Familienglücks zu erquickten, obwohl sie schön, vermögend, liebeswerth und gemüthvoll ist, hat sich in Folge eines Zwistes mit ihrem einzigen Bruder, einem Wittwer, dem Vater eines reizenden Baccfisches, derart entzweit, daß aller Verkehr zwischen ihnen sistirt ist und Therese sich in eine stille Einsamkeit zurückgezogen hat, in der sie ein freudloses und liebeleeres Dasein führt. — Durch die Bekanntschaft mit einem jungen Maler, der Theresens Etagen Nachbar ist und von ihr während einer langen und schweren Krankheit liebevoll gepflegt wird, gewinnt ihr trübes Alltagsdasein plöglich neue Reize, da sich aus der Bekanntschaft innige Freund-

schaft und auf Seiten Theresens aus dieser sogar eine tiefe Neigung entwickelt, die sie jedoch vor dem arglosen Künstler streng geheim hält. Ein sonderbarer Zufall fügt es, daß der Letztere — Hans Baldenius — das Herz der Nichte Theresens erobert und ohne es zu ahnen, dadurch die Freundin in tiefster Seele verletzt. Therese, die nach Art aller edlen Frauennaturen mit starker Selbstverleugnung ihrem Schmerz Zügel anzulegen weiß, faßt sich indessen schnell und beschließt, nachdem sie das junge Liebesglück der beiden Leuten erkannt, sich mit dem Bruder auszusöhnen und in großherziger Entsagung als Fürsprecherin bei ihm für das junge Paar aufzutreten, von dessen Liebe Herr von Esberg bislang noch nichts weiß. Gesagt, gethan. Herr von Esberg willigt ein und so sehen wir denn die Geschwister am Schlusse versöhnt und ein glückseliges Brautpaar daneben. Eine sonderbare Rolle spielt im Hintergrunde noch ein Freund des Malers, der Dr. Bredow, der für Therese eine herzliche Zuneigung empfindet, aber jedesmal, so oft er dieselbe zu einem Heirathsantrage zuzuspitzen im Begriffe steht, von irgend einem Zwischenkommniß darin gestört wird und nicht zur Ausführung seines Vorsatzes gelangt; ja selbst am Schlusse, beim Niedergehen des Vorhanges, ereilt ihn gerade im entscheidenden Moment dieses tragikomische Geschick, und da auch Therese nicht das Mindeste thut, um dem guten Doctor die Peinlichkeit dieser unerquicklichen Situation zu erleichtern, obwohl sie eigentlich nicht im Unklaren sein kann, worauf Bredow abzielt, so bleibt es ungewiß, ob der vom Schicksal so übel behandelte Freierrmann, nebenbei bemerkt, eine treue, ehrenwerthe Seele, in deren Obhut Therese sich vermuthlich sehr wohl befinden würde, später überhaupt an das ersehnte Ziel gelangt, zumal Therese nichts weniger denn Liebe für ihn empfinden zu können scheint.

Sehen wir uns jetzt genauer die Composition an, so scheint es allerdings, als ob „jeder Topf seinen Deckel“ erhalten hätte und mithin Alles harmonisch arrangirt sei. — Dem ist aber keineswegs so. Tante Therese, die noch keineswegs in dem Alter steht, in welchem die Resignation als die höchste Tugend des Weibes gilt, — eine Dame von 31 Jahren kann mitunter reizvoller und lockender erscheinen als eine von 17, zumal wenn sie außer Schönheit, wie Tante Therese, noch alle anderen schätzenswerthen weiblichen Vorzüge besitzt — hat soeben die ganze Herbheit und den tiefen Schmerz einer hoffnungslosen Liebe empfunden. Kummer und Weh werden bei einer Natur von so tiefem Gemüthsleben, von so feinem, zartem Gefühl viel nachhaltiger wirken, als bei einem leichtfertigen, flatterhaften Springinsfeld, der sich rasch tröstet. Die arme Person

dauert uns tief, da sie vom Leben ohnedies bisher nur die Schattenseiten kennen lernte, und das noch dazu ohne ihre Schuld. Jetzt, da ihr die Morgenröthe des Glücks aufjudämmern scheint — wird sie abermals schändlich getäuscht. Es war ein kurzer, süßer Traum, auf den die herbe Wirklichkeit um so niederschlagender wirken muß. Womit hat das arme Geschöpf dies Alles verdient? Weshalb soll ihr denn des Lebens Poesie so ganz und gar versagt sein, auf die sie doch vielleicht mehr Anspruch hat, als so viele Hunderte und Tausende ihres Geschlechtes, die in der Ehe nur die Rettung vor dem Spotte der Welt oder einen sichern Unterschlupf und nichts weiter suchen? Das sind Fragen, die sich uns fast unabweisbar aufdrängen, ohne daß es dem Dichter gut geschienen hätte, ihnen durch die Motivirung der Composition eine Antwort zu geben. Allerdings winkt Tante Therese ein scheinbares Glück in der Ferne, nämlich jenes, demnächst den Dr. Bredow zum Manne zu bekommen, der sie sicherlich lieb und in Ehren halten wird: aber ist denn das wirklich ein Ersatz für die verlorenen Jugendideale, die ihr soeben noch nachträglich zu winken schienen, sich hinterher aber als eine höhnische Fata Morgana erweisen? Ich behaupte: Nein! Es ist es nicht und kann es auch nicht sein. Eine Liebe, wie jene, welche Tante Therese für den Maler empfindet, ist keine leicht zu überwindende Gemüthswallung, sondern ein Stück Leben; wird sie gewaltsam aus dem Herzen gerissen, so geht auch wohl ein Stück von diesem dabei mit verloren. Therese wird daher eine Märtyrerin ihres Schicksals sein und bleiben — mag sie nun der Dr. Bredow heirathen oder nicht, und das ist der entschieden verstimmende, ja fast düstere Hintergrund, der uns aus diesem Drama anfröstelt; der Rest bleibt immer: ein verwelktes, unbefriedigtes Leben. Wäre es nicht bei Weitem lohnender gewesen, den Maler mit Theresen zu verbinden, nachdem er sich vielleicht überzeugt, daß seine Liebe zu der Nichte auf Selbstverrennung oder Täuschung beruht, oder daß das junge Mädchen nicht zu ihm paßt, und dergleichen mehr? Therese ist einmal die Gelbin und müßte dieses daher auch bis zum Schlusse bleiben, was aber nicht der Fall ist, da später der Maler die Hauptperson wird.

Ich halte diese Wendung für einen sehr schlimmen Fehler in dem Organismus des Stückes und schreibe ihr vorzugsweise die Schuld für den zweifelhaften Erfolg auf den Bühnen zu. Der Fehler ist um so auffallender, als ein so feiner Menschenbeobachter und erfahrener Bühnenpraktiker wie Lindau, doch wissen mußte, daß solch ein Ausgang nie und nimmer Befriedigung hinterlassen kann.

Wie in früheren Stücken excellirt auch hier der Verfasser durch



eine gewisse Virtuosität in der Charaktermalerei und in der Erfindung von genreartigen Szenen. Beides tritt recht augenfällig im zweiten Acte zu Tage, der nicht nur lebendig und farbenreich, sondern auch dramatisch bewegt erscheint und nach Lindau's Manier sich während einer Tanzsoirée im Hause eines reichen Geschäftsmannes abspielt. Tändeleien mit vornehmen Damen und reichen Elegants, leichtlebige Weltlust und süßes Nichtsthun bei üppigem Genußleben — das sind diejenigen Motive, welche Lindau mit Vorliebe in seinen Stücken verwendet und für die er denn auch stets die richtigen Menschen zu bilden und den richtigen Unterhaltungston zu treffen weiß. Die Handlung dagegen ist auch in diesen Phasen immer seine schwächste Seite — daß er in dem in Rede stehenden Stück mindestens fünf- oder sechsmal zu dem wohlfeilen Theatercoup gegriffen hat, dem entscheidenden Momente dadurch die Spitze abzubrechen, daß er unbefugene Personen dazwischen treten läßt (es geht außer dem Dr. Brebow auch anderen Personen noch so), muß sehr befremden, denn so etwas zeigt von Geschmacklosigkeit. Lindau hat aber oft genug bewiesen, daß er einen sehr gewählten literarischen Geschmack besitzt. — Ein anderer Umstand, der Bedenken regt, ist der, daß der Maler Baldenius von den Empfindungen Theresens für ihn, die doch wahrlich nicht so räthselhaft und unbegreiflich sind, ganz und gar nichts merkt, noch ahnt. Künstler haben in der Regel ein sehr tief blickendes Auge und sind poetische Naturen, die Liebe oft instinctiv erkennen, wo sie ihnen verborgen begegnet, vollends die auf Menschenstudium angewiesenen Maler. Baldenius macht indessen von dieser Regel eine seltsame Ausnahme. Obwohl sich der Kennzeichen genug darbieten, aus denen ein weniger naiver Beobachter sofort erkennen würde, wie es in dem Innern Theresens aussieht, weil dieselbe ihr Liebesleid gegen ihren Willen wiederholt sehr deutlich verräth, bleibt Baldenius ihr gegenüber wie mit Blindheit geschlagen. Das ist unwahrscheinlich, oder doch wenigstens nicht naturwahr. Wir müssen eben verlangen, daß im Drama uns nichts unmotivirt entgegentritt, sondern daß Zweifel und Bedenken, die sich bei späterem Nachsinnen des Zuschauers über die einzelnen Vorgänge und Umstände einstellen können, sofort durch zwingende, in der Anlage angebrachte Gegengründe oder durch den Causalnexuſ selbst aus dem Felde geschlagen werden. An solchen fehlt es aber in dem erwähnten Punkte durchaus.

Eine Abwägung der Vorzüge und Mängel des Stückes gegeneinander ergiebt, daß das Uebergewicht auf Seite der letzteren ist. Eine gewandte Sprache und einzelne interessant gezeichnete Figuren

reichen noch nicht hin, um ein Stück als gelungen zu qualificiren, zumal, wenn die Charakterzeichnung — das darf nicht unbeachtet bleiben — in Skizzenmanier gehalten ist. Es läßt sich allerdings nicht in Abrede stellen, daß diese Manier mit so virtuöser Geschicklichkeit zur Ausführung gebracht worden ist, daß die vereinzeltten Schlaglichter, die Lindau bei seiner Charaktermalerei anwendet, seine Figuren durchaus interessant machen, allein wir lernen dafür auch die Meisten von ihnen nur von einer Seite kennen, während doch die wahre Kunst des dramatischen Dichters sich in der Darstellung vieler hervorstechenden und von einander verschiedenen Charaktereigenthümlichkeiten äußert, die alle zusammen genommen erst den ganzen Menschen ausmachen. Außer der Tante Therese, die allerdings mit großer Liebe und vieler Sorgfalt gezeichnet worden ist, bleiben uns alle anderen Figuren des Stückes mehr oder weniger ihrem innern Wesen nach fremd. Wenigstens weisen sie allesammt keine maßgebenden Eigenschaften auf, die einen Schluß auf ihre gesammte Denkweise, auf ihre Gemüths- und Geistesrichtung mit Sicherheit zu ziehen gestatteten. Selbst der nächst Therese am liberalsten ausgestattete Maler Valdenius bewegt sich fortwährend in einem ungeklärten Dämmerlichte der Gutherzigkeit und Ehrlichkeit — aber weiter erfahren wir über sein Wesen auch nichts von Belang. — Verhältnißmäßig am besten kommen wieder die episdjischen Figuren davon, die wir im zweiten Act kennen lernen und die wenigstens drastische Eigenthümlichkeiten zur Schau tragen; so namentlich der „Ballbummler“ Dr. Krone, ein klatschsuchtiger, geschwätziger Neuigkeitsträger, eine veritable Kaffeekasse im Frack, der auf keiner Gesellschaft fehlen darf, wenn nicht die Stadtchronik feiern soll; so ferner der cynische Egoist Strauß, der mit der größten Seelenruhe und Offenherzigkeit, indem er bei Eistberg um dessen Tochter anhält, diesen Act als einen ordinären Schacher behandelt und eine feinere Variation der ehrenwerthen Kunst der „Cravattenmacher“ ist; so der bornirte, aber harmlose und in seine Ehehälfte bis zur Affectation vernarrte Commissionsrath Göken, ein echter, prosaischer Spießbürger feinerer Marke, aber doch leidlich wegen seiner Jovialität und seines aufgeräumten und harmlosen Wesens. — Wo Lindau Gelegenheit findet, derartige Gesellschaftstypen anzubringen, da gelingt es ihm in der Regel meisterlich, mit einigen flüchtigen hingeworfenen Pinselstrichen scharf markirte Züge zu zeichnen, die den Typus sprechend fixiren. Seine Silhouetten sind immer gelungen und interessant. Das ist auch in unserem Stücke zu erkennen, indem der zweite Act eine ganze Collection solcher Gattungsmenschen uns vorstellt. — Schade, daß es keine Art von Dramen

giebt, die sich aus lauter solchen episodisch zusammengewürfelten Szenen mit Gesellschaftstypen zusammensetzen lassen — Lindau würde unbestritten darin einen ähnlichen Ruf erlangt haben, wie Renewka im Silhouettiren. Es läßt sich verstehen, wie in Berlin das Stück dauernd gefallen konnte, wo neben der Popularität des Dichters auch noch das Spiel von Künstlern anziehend und bestechend wirkt, die gerade in solcher Silhouetten-Manier so Bedeutendes zu leisten vermögen, daß sie nirgends eine Rivalität zu besorgen brauchen, und wo außerdem auch für die breiter angelegten Hauptrollen eine Vertretung durch künstlerische Kräfte ersten Ranges vorhanden ist. Eine Erhardt als Theresie kann es wohl mit allen Darstellerinnen in ganz Deutschland und Oesterreich aufnehmen, ohne daß ihr auch nur Eine gleich zu kommen vermöchte; eine Niemann-Naabe als Helene von Estberg existirt nur einmal: rechnen wir dazu noch Namen wie Oberländer (Gögen), Liedtke (Dr. Bredow), Berndal (Estberg), Dehncke (Krone), Kessler (Gabriele Gögen), so wird eingeräumt werden müssen, daß gerade für dieses Rollen-Ensemble kaum irgendwo eine trefflichere Harmonie auffindbar sein dürfte. Es soll damit freilich nicht gesagt sein, daß man anderwärts das Stück nicht auch so gut zu geben vermöchte, daß es, wenn es an sich gut wäre, nicht durchschlagen müßte.

In das Jahr 1875 fällt noch die Entstehung eines reizenden Einacters, welcher den Titel: „Der Zankapfel“ führt. Dieses kleine, höchst anmuthige und liebenswürdige Lustspiel ist ein wahres Cabinetstück im Gebiete der dramatischen Genremalerei. Wenn man die Schwierigkeiten in Rücksicht bringt, mit welchen die Aufgabe verbunden ist, in den engen Raum eines Actes die Exposition, eine in sich abgeschlossene Handlung und zugleich dramatische Spannungsmomente zusammenzubrängen, die Handlung anzuregen, ihre Entwicklung in kurzen und markanten Strichen bis zu einer gewissen Steigerung zu treiben und dann mit einem einzigen Coup ihre Umkehr und die Lösung der angebahnten Verwicklung herbeizuführen, und dies alles, ohne der Wahrscheinlichkeit in Rücksicht auf die Bedingungen des Raumes und der Zeit Gewalt anzuthun, so muß man den Autor, der dieses heikle Problem in unterhaltender und natürlicher Weise zu lösen weiß, als ein nicht minder bedeutendes dramatisches Talent respectiren wie jenen, der in einer fünfactigen Dichtung seinen Stoff kunstgemäß zu behandeln vermag, denn es gehört für den Ersteren ein außergewöhnliches Concentrationsvermögen, eine besondere Knappheit und Schlagfertigkeit des dramatischen Denkens und der dramatischen Phantasie dazu, wenn er sein Ziel glück-

lich erreichen will. Dies ist Lindau in seinem „Zankapfel“ gelungen. Das kleine Stück setzt allerdings zum besseren Verständniß die Kenntniß der allerliebsten Skizze von Börne: „Der Janustempel“ (sämtl. Werke Bd. 1) beim Zuschauer voraus, ist aber auch ohne diese Vorkenntniß interessant und verständlich genug, um durch die Fülle von komischen Einfällen eine halbe Stunde lang auf's Angenehmste zu unterhalten. Es beweist, ein wie glänzendes Talent Lindau gerade für diese dramatische Genremalerei besitzt, bei der es weniger auf kunstvolle Composition als auf glückliche Laune und geschickte Benutzung an sich nicht gerade origineller Motive ankommt. Man freut sich dabei ebenso sehr über die gebildete Diction als über den schmunzelnden Humor, der sich nach Sathrweise koboldartig in's Häufchen lacht, wenn er alle betheiligten Personen recht gehörig in den April geschickt hat und das Publicum noch obendrein. Die Art, wie ein Bratapfel im „Janustempel“, (nach der Börne'schen Auffassung) d. h. in einer Ofenröhre unter einem in den ersten Flitterwochen lebenden jungen Pärchen Zank, Unfriede und Entzweiung hervorruft und wie noch dazu ein leichtfertiger Mädchenjäger in die größten Verlegenheiten geräth, da er im Hause seines Freundes von den von ihm verfolgten Damen recognoscirt wird — ist ungemein erheiternd und läßt den Zuschauer nicht eine Minute aus der vergnüglichsten Stimmung kommen, woher man denn nur rathen kann: „Gehet hin und sehet.“ Unter vielen einactigen Novitäten der letzten Jahre ist mir keine graziösere, keine amüsantere begegnet als diese.

Nach mehr als zweijähriger Pause, im letzten Quartale 1877, trat Lindau mit seinem „Johannistrieb“, einem Schauspiel in vier Aufzügen, vor das Publicum, welches außerordentliches Glück machte und meines Erachtens von den bisher erwähnten dramatischen Schöpfungen die beste ist. — Die oft gemachte Wahrnehmung, daß die Kritik und das Publicum der deutschen Reichshauptstadt den Lindau'schen Stücken gegenüber meist abweichender Meinung sind, hat sich wohl bei keinem so offenkundig wiederholt als dem eben genannten. Während die berufsmäßige Beurtheilung vielerlei auszusagen fand und damit den Werth des Stücks auf ein sehr geringes Maß reducirte, bewies das Publicum durch den zahlreichen Besuch, der sich andauernd auf dem nämlichen Niveau hielt, daß es über die Dichtung anders dachte. Der Umstand, daß noch gegenwärtig das Stück in Berlin auf der dortigen Hofbühne zu den Repertoire-Nummern zählt, zeugt wohl dafür, daß es einen kräftigen Lebenskeim in sich trägt, welcher das Publicum anspricht und unmittel-

bar erfaßt. — Worin liegt dieser Lebenskeim? Weniger in der blendenden Form als in dem Inhalte, in dem Stoffe und der würdigen Behandlung desselben. Lindau ist plötzlich ernst geworden. Er hat einen an sich sinnigen Gegenstand, das Sujet, mit dem ihm eigenen sprachlichen Talent und einer bisher an ihm noch nicht gewohnten Vertiefung nach der Gemüthsseite hin dramatisch-lebendig, d. h. in bewegten Scenen, die sich zusammenhangsvoll aneinander anschließen, und in correctem Bau auszugestalten vermocht, interessante Charaktere geschaffen und überhaupt ein Stück Leben in poetischer Verklärung vorzuführen gewußt. — Sehr natürlich, daß man diesem glücklichen Wurf warme Theilnahme und freudigen Beifall zollte. — Um so unverständlicher aber der Contrast zwischen diesem und den Richtersprüchen der Kritik, die auch dies Stück mit einer Fluth von ägenden Sarkasmen und geringschätzigen Apercus abzuthun sich beeilte. Sollte da nicht eine mehr oder minder bewußte Tendenz ihren Einfluß geübt haben? Der Titel dieses Stückes wird Vielen, die nicht in der forstwissenschaftlichen Sprache bewandert sind, unverständlich sein. Unter Johannistrieb versteht der Forstmann Spätlinge unter den Triebreisern der Bäume.

Es ist damit der sogenannte Augustsaft der Bäume gemeint, jene sommerliche Wiederholung des Märztriebes oder Frühjahrsaftes in den Holzgewächsen, der dem Hervorbrechen des Laubes vorangeht. Der Schlag steht im so und so vielten Laube, pflegt der Forstmann zu sagen, wenn er die Jahre des Laubholzes bezeichnen will. Der Held des neuen Schauspiels nun, „Philipp Harold“, steht schon im etwa vierzigsten Laube oder Jahre, als ein Märztrieb seines liebenden Herzens — im Frühling seines Lebens zurückgedrängt — sich als nunmehriger „Johannistrieb“ oder Augustsaft erneuert. Unverblümt gesprochen handelt es sich in dem Stücke gewissermaßen um die Wiederholung einer ersten Liebe, die zwanzig Jahre nachher von der Mutter auf die Tochter übergeht, von dem inzwischen verstorbenen Urbild auf das lebende und sprechend ähnliche Abbild. Hören wir die Herzensgeschichte unseres Helden, die zweiundzwanzig Jahre vor dem Beginn des Stückes sich abgespielt hat und jetzt von ihm, seinem Freunde, dem Professor Eberhard erzählt wird. Harold war damals noch ein junger Mann von einigen zwanzig Jahren, hatte eben seine Universitätsstudien beendet und stand im Begriffe, sich als Privatdocent zu habilitiren. Seiner großen Jugend wegen rieth man ihm, zuvor sich noch erst ein Wenig in der Welt umzu-  
thun, eine Reise zu machen und Studien obzuliegen. Harold schloß sich daher einer Expedition nach Afrika als Botaniker an und hoffte

in einem Jahre die Seinigen — seine alte Mutter und ein junges Mädchen, mit dem er sich in der Abschiedsstunde verlobt hatte, wiederzusehen. Unvorhergesehene Hindernisse verzögerten jedoch die Rückkehr über zwei Jahre. Man hatte die Expedition in Europa inzwischen für verloren erachtet und in den Blättern ihren Untergang gemeldet. Als Harold zurückkehrte, erfuhr er, daß der Kummer um den Verlust des Sohnes die Mutter rasch dahingerafft hatte, während die Braut inzwischen die Frau eines Anderen geworden war. — Der Schmerz um den doppelten Verlust trieb ihn von Neuem in fremde Länder, die er jahrelang im Dienste seiner Wissenschaft bereiste. Jetzt nach langer Irrfahrt heimgekehrt, gedenkt er seine Tage in Ruhe dem Studium zu widmen. — Aber nicht Harold allein hat unter den Stürmen des Lebens gelitten; auch Eberhard's Haupt, das vorzeitig gebleicht ist, haben sie umsaugt und den Keim seines Lebensmuthes allzufrüh vernichtet, indem sie ihm die junge Gattin raubten, die ihm eben erst ein Töchterchen geboren hatte. — In dieses Mädchen, das nach 19 Jahren zur anmuthigsten Jungfrau erblüht ist und eine frappante Aehnlichkeit mit der Verstorbenen besitzt, verliebt sich Professor Harold, nachdem er es kaum erblickt hat, so heftig, daß er einen ihm bekannten Maler Köbke in einem anonymen Briefe beauftragt, das Bild der Geliebten für ihn zu malen. — Köbke begiebt sich ohne Säumen zu Eberhard und theilt diesem unumwunden sein Anliegen mit. Natürlich findet letzterer in dem Ansinnen manches Bedenkliche und schlägt ihm daselbe ab. Allein Luise, des Professors Tochter, weiß einen Ausweg. Sie erklärt sich bereit, Herrn Köbke zu sitzen, jedoch nur zu einem Portrait, mit dem sie den Vater zu überraschen beabsichtigt. Wenn der Besteller wolle, könne er dann von demselben durch Herrn Köbke eine Copie anfertigen lassen. Gleichzeitig schreibt auch Eberhard dem Anonymus unter der angegebenen Adresse, dieser möge sich an ihn selber wenden, während Luise ihm den schon erwähnten Bescheid zukommen läßt. — Harold und Luise treffen darauf im Atelier Köbke's zusammen und werden mit einander bekannt. Man plaudert über alles Mögliche und kommt dabei u. A. auch auf Illustrationen zu Chamisso's Gedichten zu sprechen, die Köbke anzufertigen übernommen hat. Manche Gedichte, meint Köbke, lassen sich gar nicht illustriren. Es sei daher ein nutzloses Bemühen, sich damit abzuquälen. Dahin gehöre z. B. das Gedicht von den „drei Sonnen.“ — „Sie haben Recht“, bemerkt Harold, „das Gedicht ist nicht zu illustriren. — Diese doppelte Wiederholung hat auch etwas, was meinem Gefühl widerstrebt. Zwei Sonnen würden

mir mehr zuzagen. Und wäre es gestattet, einen Dichter wie Chamisso zu corrigiren, hier würde ich's mir getrauen, würde einige Verse umstellen — einige verwerfen. Ich denke mir etwa so:“ — Harold's Aenderung, die ganz auf die Situation und seine eigenen Schicksale paßt, macht auf Luise einen mächtigen Eindruck und leitet sie auf die rechte Spur. Nachdem Harold die an ihn gerichtete Frage, ob er Luise's Mutter gekannt habe, bejaht hat, weiß sie bereits genug und entdeckt in ihm auch den anonymen Besteller des Portraits. — Im folgenden Act finden wir Harold, den Maler und Luise in den Salons einer Frau Massow wieder, einer gemeinsamen Freundin Harold's und seiner verstorbenen Braut. Das junge Volk tändelt und schäkert in harmloser Fröhlichkeit, während der ernstere Harold, in dessen Seele die junge Liebe bereits tiefere Wurzel geschlagen hat, sich mehr zurückhaltend zeigt und den stillen Beobachter macht. Als ein günstiger Moment ihm mit Luise eine vertrauliche Unterredung ermöglicht, enthüllt Harold dem Mädchen sein Inneres in einer sehr zarten und discreten Andeutung, die Luise versteht und ebenso erwidert. Inzwischen kommen jedoch die Andern hinzu und verhindern eine vollkommene Verständigung. Man setzt sich, plaudert und nimmt dabei den Thee ein, während die Herren sich hinter den Stühlen der Damen gruppiren. Harold, der in der Nähe Luise's etwas abseits im Hintergrunde sich aufhält, bemerkt, daß Letztere mit dem Maler, bei dem er schon zuvor ein ernsteres Interesse für Luise wahrgenommen zu haben meint, in vertraulicher Weise verkehrt, und schöpft, da dieser Verdacht sogar durch eine zufällig von ihm gemachte und scheinbar sehr beweiskräftige Beobachtung bestärkt wird — es handelt sich um ein Medaillon, das Köbke von Luise erhalten soll, um darnach ihr Portrait zu vervollständigen — so heftigen Argwohn, daß er sich getäuscht glaubt und nach einigen bitter-resignirten, Luise verletzenden Vorhaltungen, welche diese jedoch nicht völlig versteht und daher nur im Allgemeinen als unverbient zurückzuweisen bemüht ist, — mit dem Gefühl tiefer Kränkung Entsagung beschließt. Bevor er seinen Vorsatz, mit seinem Schmerz abermals in die weite Welt zu ziehen, ausführt, wünscht er jedoch noch von Frau Massow, die am Sterbebette seiner ehemaligen Braut gewilt hat, einige Mittheilungen über die letzten Augenblicke der Geliebten zu empfangen und erfährt nun, daß Eberhard, der von dem früheren Verlöbniß seiner Gattin mit Harold keine Ahnung hatte, dieser, während sie im Wochenbette lag, die Kunde von der Wiederkehr der todt geglaubten Reisenden zufällig mitgetheilt und dadurch eine so gewaltige Erschütterung der Leidenden herbeigeführt

hat, daß ein tödtliches Fieber sie rasch dahinraffte. — Eberhard hat freilich den wahren Grund dieses tragischen Ausganges, die Liebe Mariannen's zu Harold, nie erfahren, denn die Versuche der Sterbenden, dem Gatten dies Geheimniß zu enthüllen, wurden durch das jähe Ende vereitelt. So hat er denn bis auf die jüngste Zeit in melancholischer Schwermuth den Verlust der Theuren betrauert und nur in dem Besiz der Tochter einigen Trost gefunden. Da tritt nun Harold vor ihn hin und klärt ihn über das Geheimniß auf, nachdem Eberhard ihm erzählt hat, daß ein Anonymus das Portrait Luise's zu erhalten wünsche und daß er aus der Fassung des betreffenden Briefes auf den Verdacht geführt sei, dieser Unbekannte möchte ein früherer Liebhaber seiner Gattin sein, deren Andenken er bisher in reinsten Erinnerung bewahrt habe. Eberhard fühlt sich durch das Bekenntniß des Freundes tief und schmerzlich ergriffen, weil er bis dahin geglaubt hatte, seiner Gattin erste und einzige Liebe gewesen zu sein. Harold jedoch tröstet ihn mit warmem Zuspruch, indem er die Reinheit des edlen, beiden so theuren Weibes beschwört. „Jetzt — da ich Abschied von Dir nehme auf lange, lange Zeit — jetzt mußt Du endlich erfahren, weshalb mir die Heimath verleidet gewesen ist, weshalb ich Dir nicht begegnen wollte, dem besten Freunde, der mir den tiefsten Kummer bereitet hat! Und so reiche ich Dir denn die Hand, Alter! Schlag ein, wir haben uns nichts zu vergeben, wir haben nichts verschuldet, wir haben nur gelitten!“ Natürlich schlägt Eberhard ein, aber er spricht zugleich auch sein Erstaunen darüber aus, daß Harold wieder in die Welt ziehen wolle, während er doch sich nach Ruhe sehne und diese jetzt mit dem Freunde gemeinsam sich gönnen könnte. Dies nöthigt Harold zum Geständniß. Er erzählt also, wie er habe entdecken müssen, daß er durch einen glücklicheren Rivalen, den Maler Köbke, verdrängt werde und wie er nun entschlossen sei, seine unermüdete Liebe in die weite Welt hinaus zu tragen und Vergessenheit zu suchen, obwohl er wirklich, wie es im Gedichte heiße „ein Mäuer nach langem Lauf“ sei und sich nach Ruhe sehne. Das Citat macht Eberhard stutzig, denn nur kurz vorher erst hat er Luise bei der Lectüre des Gedichtes von den drei Sonnen überrascht und bemerkt, daß jener Vers, auf den Harold anspielt, besonders angestrichen ist; auch ist ihm das Wesen der Tochter so merkwürdig verändert erschienen, daß er sogleich auf heimliche Liebe gemuthmaßt hat. Jetzt wird ihm sofort Alles klar. Er beruhigt den Freund und findet auch sogleich Gelegenheit, ihn über die Irrthümlichkeit seiner Befürchtung aufzuklären, indem Köbke mit einer seinem Hause intim befreundeten



jungen Dame auf der Scene erscheint, die ihm, dem „Onkel“, bereits ihr Herzensgeheimniß angedeutet hat. Hierauf lösen sich die Schwierigkeiten von selbst: der Vater führt Luise dem Freunde zu und der Herzensbund der beiden ist besiegelt.

Lindau hat in diesem Drama die bereits mit der „Tante Therese“ begonnene Schwenkung von dem leichtfertig-tändelnden, etwas oberflächlichen und durch glitzernde Wigworte pikant gemachten dramatischen Stile zur ernst-gemüthvollen, einfachen und prunklosen, aber desto mehr vertieften Darstellungsweise noch weiter vollführt und damit eine neue Entwicklungsphase begonnen, in der sein unstreitig hervorragendes Talent für das ernstere Drama hoffentlich zu schöner Reife sich entfalten und erfreuliche Früchte bringen wird.

Ein zarter, gefühlswarmer Hauch durchweht die ganze Handlung und sinniger, poetischer Ernst lagert über dem Gesüge derselben. Man bleibt von Anfang bis zu Ende in einer einheitlichen, durch keinen Mißton gestörten Stimmung, deren Grundzug gerührtes Mitempfinden mit den Hauptpersonen der Action und lebendiges Interesse an ihren Schicksalen bildet. Aber nicht allein die Sympathie für die Personen ist es, die uns andauernd in Spannung erhält; einen fast ebenso großen Antheil an dieser Empfindung hat auch die Handlung, auf der als Hintergrund sich das dramatische Gemälde abhebt, das unser Auge momentan bannt. Sie ist vom Anfang bis zum Ende spannungsvoll und fesselnd, wie die eines guten Romans, der uns mit jedem Capitel tiefer in das Gewebe der Dinge und Personen eindringen läßt und doch erst am Ende, wenn der Wanderer den Gipfel des Berges erklimmen hat, das volle, herrliche Panorama eröffnet. — Ich sage nicht ohne Grund, die Handlung, welche den Hintergrund bildet, denn von einer Handlung als Inhalt ist nicht wohl zu sprechen, und das ist die schwache Seite des Stückes. Jene Handlung liegt zwanzig Jahre zurück und wird uns erst nach und nach im Verlaufe der einzelnen Acte entrollt: was sonst innerhalb des Rahmens des Stückes vorgeht, sind einzelne Scenen, die freilich zum Zwecke des Ganzen recht geschickt miteinander verbunden wurden, um schließlich als dramatisches Netzwerk gelten zu können. Allein was man im strengeren dramaturgischen Sinne „Handlung“ nennt, eine innerlich zusammenhängende Folge von Thaten, entsprungen aus der Idee des Stückes und der Idee desselben dienend, deren Zweck entweder der ist, den Helden in einen Conflict mit seiner Naturanlage, mit seinem Pathos und seinen Verhältnissen zu versetzen, oder aber, welche von ihm selbst ausgehend, jenen Conflict hervorzurufen, und dabei zugleich seinen Charakter zu entwickeln be-

stimmt sind — eine solche Handlung fehlt dem Stücke. Lindau präsentirt sich auch hier wieder als dramatischer Feuilletonist, indem er einzelne Situationen malt und aus diesen Situationen die seinem Zwecke dienenden Consequenzen zur Förderung der Entwicklung seiner Fabel ableitet. Er entrollt uns Tableaux, mit jenen Augenblicksbildern vergleichbar, in welchen wir die nämlichen Personen zu erblicken gewohnt sind, aber unter jedesmal veränderten Verhältnissen. Die schulmäßige Dramaturgie wird diesen Mangel an einem Kern als einen schlimmen Fehler rügen, und vom Standpunkte der strengen theoretischen Gesetzmäßigkeit ist er wohl auch ein solcher. Allein ob er in diesem Falle, unter den obwaltenden mildernden Umständen, nämlich in Anbetracht des Interesses und der ungezwungenen Grazie, mit der sich ein Act an den andern anschmiegt, überhaupt sonderlich in Betracht kommen darf — das scheint mir doch sehr zweifelhaft. Wie correcte Stücke in diesem Punkte beschaffen sein sollen, das weiß jeder gebildete Zuschauer, wenn er ein Schiller'sches, Goethe'sches oder Lessing'sches Drama darauf hin prüft, und auch in der neueren dramatischen Literatur giebt es eine ganze Anzahl von Schöpfungen normaler Structur, die sich an den classischen Musterstil halten. Soll man nun darum ein im Uebrigen geistvolles, poetisches und fesselndes Stück verwerfen, weil es nicht genügend den Anforderungen des ästhetischen Katechismus zu entsprechen vermocht hat? Ich glaube, eine solche Beurtheilungsweise wäre formalistische Pindanterie, zopfige Philisterhaftigkeit, mit der ein freischaffender Geist nicht gemessen werden darf.

Wo es an dramatischer Handlung im eigentlichen Sinne dieses Begriffs gebricht, da kann natürlich auch keine Schürzung des Knotens der Handlung erwartet werden; also auch diese Bemängelung der Katechismuskritik findet ihre Begründung. Nichtsdestoweniger findet sich aber dennoch so etwas wie eine Schürzung des Knotens in dem Entwicklungsgange der Dinge, die uns Lindau vorführt: es ist die steigende Sympathie seines Helden für die Tochter der verstorbenen Jugendgeliebten und seines Freundes, der die Gattin heimführte, während sie den Geliebten auf ferner Erde den Einflüssen des tropischen Klimas erlegen glaubte. Die Art, wie Lindau das Entstehen dieser Liebe geschildert hat, wie er deren Anwachsen motivirt und ihre Auswirkung gegenüber ihrem Gegenstande in das zarteste, duftigste Gewand gekleidet hat, ist ebenso sinnig und feinfühlig, als ungesucht und glücklich, und eben darin liegt seine Kunst, auch ohne das Material einer Reihe von concreten Actionen zur Verfügung zu haben, dennoch eine Verwicklung herbeizuführen und die Spannung hervorzubringen. Man

kann mit ihm allerdings darüber streiten, daß er am Schlusse des dritten Actes zur Herbeiführung der Katastrophe das einigermaßen verbrauchte Mittel eines zweifachen *quid pro quo* in unmittelbarer Aufeinanderfolge angewendet und dadurch den vierten Act möglich gemacht hat, daß er ferner die dadurch erzeugte Gemüthskrise in dem Schicksale seines Helden so leicht und ohne genauere Prüfung zur Entwicklung gelangen und den verhängnißvollen Entschluß eines Verzichts herbeiführen läßt: allein alle diese Umstände sind doch nicht erheblich genug, um das Behagen zu stören, das man an dem im Uebrigen natürlichen und kunstvoll durcheinandergesponnenen Gewebe der Vorgänge empfindet, die durchweg dem Leben abgelauscht und mit treuem Pinsel wiedergegeben sind. Die reizende Atelierscene mit ihren interessanten Stimmungscontrasten, die noch frischere Schilderung des modernen Gesellschaftslebens im dritten Acte, die artigen Schäkereien muthwilliger Liebenden, und dazu im Gegensatze das tiefer angelegte Empfinden zarter und mehr in sich gefehrter, contemplativer Naturen, wie sie uns in dem Wechselverhältniß zwischen dem Helden und dessen Geliebten offenbar werden — wie plastisch und wie naturwahr und doch wie reizvoll wirken diese Gegensätze auf den Beschauer! Und wie gerne vergißt man über ihnen die Fragen, welche den spürenden Verstand vielleicht heimsuchen, wenn Harold, der Held des Stückes plötzlich kleinmüthig an seinem Glücke verzweifelt und als „müder Wanderer“ seine Pilgerfahrt durch das freudlose Dasein fortzusetzen sich entschlossen zeigt nur auf ein unsicheres Symptom hin, dem er eine unbegründete Wichtigkeit beilegt, ohne es genauer zu untersuchen. Auch die Frage, warum denn die einstige Geliebte Harold's ihrem Gatten das doch so reine und unschuldsvolle Geheimniß ihrer ersten Liebe verschwiegen habe, vermag sich während des Verlaufs der Handlung kaum deutlich genug vernehmbar zu machen, weil man zu sehr von dem Interesse an der Gegenwart gefesselt bleibt, um noch für das in der Vergangenheit Liegende genügende Aufmerksamkeit zu erübrigen. Und doch basirt auf diese Verheimlichung ein bedeutender Theil der Verwicklung. — Wenn ein Autor durch solche Kunst der Schilderung so gewandt die analytische Kritik des zu Einwänden aller Art stets geneigten Verstandes zu sinnender Träumerei einzuschläfern vermag, so ist das sicherlich ein Triumph, der ihm nicht gering angerechnet werden darf, denn er erreicht damit den Zweck des dramatischen Schöpfens: die Erzeugung einer idealen Illusion. Was will es dagegen bedeuten, daß man nicht ganz mit Unrecht einwirft, die Charaktere seien nicht tief genug angelegt, es fehle ihnen ein großes und starkes Pathos im Guten wie im Gegentheile, ihr Empfinden sei weichmüthig und ver-

schwommen, wie jenes aller guten Durchschnittsmenschen, die sich von den Verhältnissen tragen lassen und auf der Welle des Lebens wie ein leichter Nachen auf- und niedertanzen, bis einmal eine Brandung kommt und sie zerschellt? Allerdings trifft dies Urtheil zu. Allein ob der Effect der dramatischen Vorgänge in diesem Stücke wesentlich gewinnen würde, wenn statt des gemüthvollen Sentiments, also statt der weichen Nührung tragische Affecte die Grundstimmung der Handelnden bildeten — das ist doch sehr fraglich. Ich für meinen Theil gebe mich gerne dem Reize dieser stillen Wehmuth und dieses naiven Tändelns hin, welches die Betheiligten charakterisirt, wie viel höher auch die Natur eines Uriel Acosta, eines Fritz Saalfeld, einer Deborah, einer Philippine Welfer als dramatische Kunstgebilde stehen mögen. Wie lange hat das deutsche Publicum den philistriösen Gesellschaftstypen eines Venediz und seiner Zeitgenossen unbegrenzte Sympathie gezollt! Und mit den Gebilden dieser Gattung dürfen wir die Lindau'schen Menschen unter keinen Umständen in Parallele setzen. — Summa Summarum: das Stück ist liebenswürdig, sinnig und unterhaltend.

Gäbe es viele Dramen dieser Art, so würde wahrlich das Publicum mehr Reiz an dem Besuche der Theater empfinden. Ein besonders hervorhebenswerther Vorzug dieses Stückes ist übrigens vom praktischen Bühnenstandpunkt aus betrachtet der Reichthum an „Rollen“. Lindau besitzt die glückliche Gabe der Beobachtung, mit der sich gefälliges Darstellungsvermögen charakteristischer Eigenthümlichkeiten paart. Vermöge dieser Fähigkeiten gelingt es ihm meist sehr gut, in scharfen Contouren leicht hingeworfene Charakter skizzen zu liefern, die den Schauspielern stets sehr willkommene Aufgaben bieten, weil sie ihnen Gelegenheit verschaffen, originelle Züge zur Anschauung zu bringen. Der süßlich-affectirte, geleckte, ewig in selbstgefälliger Coquetterie einhertänzende Geck, der in der Malerkunst dilettirt, um interessant zu erscheinen, ein Mensch ohne Herz und Gemüth und vollgestopft mit eiteln Gedanken, dann die klatschhafte, oberflächliche, nur an den Putz und den Huldigungen der Männer Gefallen findende Salonpuppe, die nach überspannten Abenteuern jagt — dies sind zwei Gestalten, die, obwohl sie nur als Nebenfiguren auftreten und mit dem Faden der Haupthandlung nichts zu schaffen haben, dennoch wegen ihrer ungemein fein ausgeführten Charakteristik das Interesse des Zuschauers in hohem Grade in Anspruch nehmen und in der Hand geschickter Künstler zu Virtuosen-Stücken werden. Dies Paar ist für einander geschaffen. Ebenso zudringlich, eitel und hohl als der wohlfrisirte, geschminzte und nach Essenzen duftende Maler

ist sein weibliches Pendant geschwätzig, leicht und prätentios. Unstet, beweglich, ohne Interesse für irgend etwas Ernstes ist sie ein charakteristischer Typus für jene unausstehliche Sorte von verwöhnten Damen, die um so unheimlicher werden, je mehr die Zunahme der Jahre ihnen die Aussicht entriißt, ihre Bestimmung als Gattin zu erfüllen. Da sie schon einmal an diesem Ziele angelangt gewesen ist, so darf sie nichts Altjüngferliches haben. Aber ihr Wesen muß nonchalant und dabei etwas frei sein, ihr Geschwätz Jeden ermüden und ihre Manieren nichts weniger als liebenswürdig sein.

Zwei andere gut silhouettirte Gestalten sind „Der Friseur“ und „Das Modell“, ein heruntergekommener alter Maler. Auch diese beiden Personen hat der Autor mit wenigen Strichen so sprechend zu charakterisiren gewußt, daß man ihnen mit wahrem Vergnügen folgt. Köbke ist das directe Gegenstück zu Jordan, dem Maler aus Eitelkeit: ehrlich, harmlos, aufrichtig, jovial und herzlich, ein unverdorbenes Naturkind, stets fidel und aufgelegt, aber ohne alle Künstlerprätention. Er darf daher nicht als Salon-Elegant genommen werden und die Manieren eines *homme de qualité*, also auch keine besonders betonte Eleganz des Conversationstones, sei es im Tempo, sei es in den Vortragsaccenten entwickeln, denn ihm liegt nichts ferner, als zu glänzen oder mit seiner Persönlichkeit zu coquetiren. Wie ein fröhlicher Schmetterling flattert er zu den Blumen, die er lieblich findet, kößt und scherzt mit ihnen und freut sich harmlos seines Lebens, wie es eben ein guter, heiterer Mensch ohne Hintergedanken zu thun pflegt. Herr Bollmer, den ich im Berliner Schauspielhause in dieser Rolle gesehen habe, spielt die Rolle so trefflich, daß eine vollkommnere, feinere und liebenswürdigere Darstellung schwerlich anderwärts anzutreffen sein dürfte. — Ebenso virtuos war übrigens auch die von Herrn Dehnicke gespielte Gestalt des Jordan: jeder Zoll ein selbstgefälliger Geck mit der lächelnden Selbstzufriedenheit eines seiner Unwiderstehlichkeit sich bewußten Damenfriseurs, und doch bei aller Satire nicht eine Spur von Uebertreibung in dem Spiel, nicht ein Zug, der überflüssig genannt werden konnte!

Die beiden jungen Mädchen sind auch in diesem Stück dem Dichter sehr gut gelungen. Eine offenkundige Vorliebe für liebenswürdige, etwas altfluge Naivetät an jungen Dämchen, die eben in die Welt zu gucken begonnen haben, scheint den Dichter bei der Zeichnung Gretens, der zukünftigen Verlobten des Malers Köbke, geleitet zu haben, deren liebenswürdiges, harmloses und nach Mädchenart tändelndes Geplauder außerordentlich treffend den heitern, schäfernden

Ton des Backfischthums wiebergiebt, während der sinnende Ernst, die in sich gefehrte Beschaulichkeit der geistig reiferen Luise die tiefere und gebiegenere Charakterveranlagung einer schon früh in der Schule des Lebens gereiften Jungfrau treffend veranschaulicht. Das besonders durch seine Anmuth und natürliche, anspruchslose Weiblichkeit anziehende Fräulein Meyer gab diese Gestalt mit der die Darstellerin zierenden Sinnigkeit im Tone und mit edler schmuckloser Einfachheit in den Bewegungen; nur litt ihre Redeweise mitunter — in den Stellen, wo die Bewegung sich ihrer bemächtigen soll, — an einer gewissen deklamatorisch-sentimentalen Monotonie, von der übrigens auch die Darsteller der beiden älteren Männerrollen Eberhard und Harold (Herr Oberländer — Herr Berndal) sich nicht ganz frei zu halten vermochten. Eine Entschuldigung dafür liegt freilich in dem Umstande, daß der Dichter diese beiden Charaktere etwas einseitig geschildert hat, indem er sie nur Sentiment, Bewegung und mitunter auch sogar Schwermuth empfinden läßt, wodurch sie eintönig und düster werden. Von allen Charakteren sind diese beiden die am wenigsten ausgeführten. Wenn auch ihr tiefer Reichtum an Gemüth sehr anspricht, so kann man sich auf die Länge doch kaum des Gefühls erwehren, daß diese Männer sich zu sehr von ihrer Rührung und ihren Gemüthsbewegungen beherrschen lassen; sie kommen uns daher weichlich vor.

Auf die übrigen Stücke Lindau's näher einzugehen, möchte ich im gegenwärtigen Momente aus dem Grunde unterlassen, weil es mir nicht vergönnt gewesen ist, dieselben auf der Bühne zu sehen. Bei keinem anderen Dramatiker neueren Datums ist aber der Eindruck seiner Schöpfungen so sehr durch die scenische Darstellung bedingt, als bei Lindau: ein Beweis, daß seine Stücke für die Bühne geschrieben sind und jene zahlreichen kleinen Erfordernisse der Scenewirkung in sich bergen, von denen meist das Schicksal der Dichtungen abzuhängen pflegt. Lindau kennt die Bühne aus praktischem Verkehr mit ihr. Er weiß scenische Gruppierungen in der rechten Weise herzustellen, die Personen zu beschäftigen, ihr Kommen und Gehen zu motiviren und sie durch sinnig erfonnene Veranlassungen in Action zu bringen: ein Geschick, das seinen Stücken stets die Bühnenwirkung sichert. Vom bloßen Lesen seiner Dichtungen gewinnt man nur unzulängliche Eindrücke ihrer ästhetischen Wirkung. Man muß sie verkörpert auf der Scene sehen. Vielleicht wird mir Gelegenheit in einer anderen Sammlung ähnlicher Art die noch nicht behandelten Dichtungen nach vorausgängigem Anschauen nachträglich zu besprechen. — Einstweilen möchte ich den obigen Betrachtungen an die zahl-

reichen Widersacher Lindau's die Mahnung anschließen, eine dramatische Kraft, die unanfechtbare Beweise ihrer außerordentlichen Befähigung geliefert hat, nicht durch mißgünstige Negation zu discrediti- ren. Unser modernes Drama hat so wenige berufene Pfleger und Förderer aufzuweisen, daß jedes neu auftauchende schöpferische Talent im höchsten Grade des Wohlwollens und freundlicher Ermunterung bedarf. Wird nun auch den bereits in manchem Strauße gestählten Autor das Gegentheil nicht gerade aus dem Geleise werfen, so wirkt doch schroffe Zurückweisung auf Andere, die seinem Beispiele zu folgen sich ermun- tert fühlen könnten, abschreckend zurück. Und dies wäre ein Schaden, der sich nicht wieder gut machen ließe! —

---

## Hugo Bürger.

Im Jahre 1875 trat in Berlin auf der Bühne des königlichen Schauspielhauses ein bisher noch unbekannt gewesener Dichter mit einem Drama auf, das sogleich das lebhafteste Interesse der literarischen Kreise der Reichshauptstadt für sich in Anspruch nahm und die öffentliche Aufmerksamkeit auf den bisher noch nicht gehörten Namen des Verfassers hinlenkte. Es waren „die Modelle des Sheridan“ von Hugo Bürger. Das Stück hatte das Glück gehabt, die Beachtung kompetenter Männer zu finden und nicht nur seitens des Publicums, sondern auch der stimmführenden Kritik mit Wohlwollen gewürdigt zu werden. Wenn auch nach Berliner Brauch im Einzelnen an der Arbeit des dramatischen Neophyten noch viel herumgemäkelt wurde, so anerkannte man gleichwohl das sich darin bekundende dramatische Talent und versprach sich von demselben mehr als Gewöhnliches. So wurde Bürger zwar nicht ohne einiges Widerstreben in die Zunft aufgenommen, der er bis auf den heutigen Tag keine Unehre bereitet hat, wenn auch die von seiner Begabung anfangs gehegten Erwartungen nicht in ihrem vollen Umfange in Erfüllung gegangen sind. — Bürger, dessen eigentlicher Name Lubliner ist, gehört heute jedenfalls zu den besseren dramatischen Autoren, deren Stücke das Publicum gerne sieht. Unser Dichter, geboren zu Breslau im Jahre 1846 und seines Zeichens Techniker der Textilbranche, hat schon früh sich in dramatischen Arbeiten versucht. Die ersten Stücke verfaßte er bereits im Alter von 17 Jahren, sie scheinen jedoch lediglich unentwickelte Schößlinge einer starken dramatischen Triebkraft gewesen zu sein. Auf den Bühnen ist keines von ihnen zu finden gewesen. — Sein erstes dramatisches Debut vor den Lampen feierte der Dichter mit einem Lustspiel, welches den seltsamen Titel „Der



Frauenadvocat“ führt, auf der Bühne des Wiener Stadttheaters im Jahre 1874, wo es dem Publicum, nicht jedoch der befanntlich ungemein anspruchsvollen Kritik gefiel, ohne freilich den Namen des Verfassers in weitere Kreise zu tragen. — Diesen Erfolg errang der Autor erst im Frühjahr 1875 mit seinen „Modellen des Sheridan.“

Sheridan ist der englische Beaumarchais. Wenngleich seine äußeren Schicksale nicht ganz so abenteuerlich und bewegt sind wie jene des französischen Dichters, so haben beide Persönlichkeiten dennoch, sowohl als Dichter wie als Menschen miteinander ungemein viel Aehnlichkeit. Sheridan wird als ein eminenter Kopf, als ein Mann von hoher geistiger Begabung, von scharfem Verstande und glänzender Beredsamkeit, von erstaunlicher Versatilität und von beneidenswerthem Witz geschildert, der ihn seinen Gegnern furchtbar, seinen Freunden bewundernswerth machte. Wie Beaumarchais trieb auch er Politik, unterhielt Fühlung mit den glänzendsten gesellschaftlichen Kreisen und war dabei ein echter Lebemann mit der diesen glücklichen Sterblichen eigenen Dosis von Leichtsinne, der ihn denn auch schließlich zu Grunde richtete. Als Staatsmann, wie als Dichter stand er unter den Ersten seiner Zeit und hätte er sich nicht späterhin dem häßlichen Vaster des Trunkes ergeben, so würde die Literatur wie die politische Geschichte ihm wohl einen größeren Raum haben gewähren müssen als es gegenwärtig der Fall ist. Von seinen zahlreichen dramatischen Schriften hat nur eine sich einen dauernden Platz auf der Bühne zu sichern vermocht und das ist das von allen Literaturhistorikern einstimmig als classisch bezeichnete Stück: „Die Vasterschule, the school for scandal.“ Der Dichter unseres Stückes schildert nun die Entstehungsweise, oder besser gesagt die Zustände und Verhältnisse, unter denen die school for scandal entstand und die auf diesen Entstehungsproceß ihren Einfluß übten. Die „Vasterschule“ ist nämlich ein satirisches Drama, in welchem die Verleumdungs- und Klatschsucht gewisser bevorzugter Londoner Gesellschaftskreise gegeißelt wird, welche namentlich zur Zeit jener starken politischen Bewegung ihr Wesen trieben, die sich unter Georg III. während der Kämpfe der Whigs gegen die Tories geltend machte. Lubliner oder Pseudo-Bürger führt uns also in diese Kreise ein und läßt uns dort die Bekanntschaft Sheridan's im Hause eines seiner politischen Antipoden machen, der Sheridan für seinen Anhänger hält. Wir sehen nun, wie die politische und die gesellschaftliche Intrigue dazu benutzt wird, um gegen Fox und die ihm gehorchende Opposition zu agitiren, wie Weiberlaune und Weibergunst von der raffinirtesten Projectenmacherei ausgebeutet wird, um die politischen Gegner in der öffentlichen Meinung zu dis-

creditiren und wie schließlich Sheridan, der ebenfalls von diesen Lästerzungen getroffen wird, das ganze schmählische Gespinnst von Gleisnerei und Eigensucht entdeckt und dessen Urheber durch seine „Lästerschule“ bestraft. Das ist in ganz kurzen Zügen das Sujet der Dichtung.

Eine sogenannte Literaturkomödie flöht unter allen Umständen dem literarisch Gebildeten schon von vornherein ein größeres Interesse ein, als ein simples Salonstück ohne historischen Hintergrund. Man fühlt sich unwillkürlich gespannt, zu sehen, wie der Dichter es angestellt haben dürfte, um uns diese oder jene bedeutende Person, die wir bis dahin nur aus Compendien, aus vielleicht nicht allzuverlässlichen Biographien kannten, menschlich näher zu rücken, von ihr ein lebensvolles und plastisches Abbild zu geben. Man hofft auf diesem Wege mit der Person des Helden eine intimere, mehr sein inneres Wesen, sein menschliches Fühlen uns erschließende Bekanntschaft zu machen. Das Interesse ist somit ein berechtigtes, weil es auf das rein Menschliche hinausläuft und nicht der bloßen Neugier entspringt. Ich muß nun gestehen, daß dieser letzterwähnte Zweck mir nicht erreicht worden zu sein scheint. Wir sehen zwar den großen Dichter vor uns, aber seine Individualität, sein inneres Wesen, seine geistige Bedeutung wird uns doch nur in unvollkommener Weise zum Bewußtsein gebracht. Wir lernen weder recht den hervorragenden Staatsmann, den glänzenden Debatter, der eine der eindrucksvollsten Reden im Parlamente hielt, noch auch den genialen Dichter würdigen, obwohl wir genug von seinen Talenten durch andere zu hören bekommen; denn einige schön klingende und geistvoll angelegte Sätze, einige pathetische Aufwallungen eines gekränkten Herzens, ein gewisser Schwung im Fühlen und Denken, gefühlvolle und edelmüthige Theilnahme für den Unterdrückten — das sind noch immer keine Merkmale, die uns eine bestimmte Individualität definiren können; derlei Eigenschaften kommen der ganzen Gattung aller guten Menschen mehr oder weniger zu, und um ein Individuum aus dieser Gattung ganz besonders zu schildern, bedarf es außer ihnen noch weiterer Detaillirung in der Charakterzeichnung. Hieran fehlt es aber, wie denn überhaupt die Charakterzeichnung auch der übrigen Personen noch sehr dürftig und unvollkommen ist. — Und dennoch kann ich nicht umhin, das Stück als außerordentlich interessant zu bezeichnen. Einmal, weil es eine politische Epoche in der englischen Geschichte zum Hintergrunde hat, die zu den bedeutendsten der neueren Zeit zu zählen ist und die sehr lebhaft Reflexe auch in die ganze Stimmung und den Ton des Stückes wirft; dann, weil die ganze Vertetzung

von Intriguen, die hier mannigfach durcheinander laufen, von eminentem Geschick zeugt und in ihrer sinnigen Veranlagung doppelt fesseln muß; endlich, weil der Dialog knapp, präcise, schlagend und dabei stets von feinstem Geschmack gewählt erscheint. Die glänzende, geistprühende, elegante und feinsinnige Diction ist überhaupt ganz entschieden die eigentliche Stärke des Stückes. Sie beweist nicht nur einen feinen gebildeten Kopf, sondern auch ein ausgeprägtes Schönheitsgefühl und tiefere Bildung, und liefert den Beweis, daß der Autor, obwohl er nicht Literat von Beruf ist, dennoch über ein ganz unbezweifelbares Talent für literarische Production verfügt.

Wie die Charakterzeichnung so weist auch das Arrangement der Handlung dagegen mancherlei Schwächen auf, deren augenfälligste wohl die geßtentlich herbeigezogene Manier ist, mit der die stolze Lady Harriet an den Mann gebracht wird. Hier fehlt es entschieden an innerer Motivirung dieses Vorganges, der mit der Haupthandlung — wenn man überhaupt von einer solchen sprechen darf, in zu losem Zusammenhange steht und dessen Berechtigung doch manchen Zweifeln begegnen muß. — Das Stück hätte vielleicht besser mit dem eventuell etwas erweiterten dritten Acte schließen können. Dann wäre dieser vierte lediglich als Epilog behandelte Act, der fast das Aussehen eines ziemlich schwerfällig nachhinkenden Anhängsels hat, vermieden und damit auch zugleich die jedenfalls sehr gewaltsame Vereinigung der Lady mit ihrem einstigen Jugendgespielen rascher bewerkstelligt worden. Besser noch wäre es gewesen, dieses ganz zu unterlassen und statt dessen die Intrigantin durch eine Verschmähung Sheridan's zu bestrafen, wozu freilich eine Aenderung, wenn auch nur eine leichte, in der Zeichnung derselben erforderlich gewesen sein würde. Wie dem nun sei — es dürfte sich kaum leugnen lassen, daß mit dem dritten Acte das Stück seinen inneren Abschluß erlangt hat und daß alles Folgende, darunter namentlich der Sturz Thurlow's, lediglich die Bedeutung eines Nachworts gewinnt, woher denn auch gerade dieser letzte Act einigermaßen ermüdend wird.

Wenn vorhin von dem Mangel an Feinheit des Charakterisirens der einzelnen Figuren gesprochen wurde, so hatte ich dabei vornehmlich die Hauptfigur Lady Thurlow im Auge. Man wird aus dieser Gestalt eigentlich gar nicht recht klug. Ist sie gut oder ist sie verderbt? So fragt man sich fortwährend, und andauernd schwankt die Antwort zwischen beiden Extremen. Der Dichter wollte sie allerdings so schildern, daß man sie schließlich doch lieb gewinnen sollte. Aber damit ging er vollständig fehl. Denn im Grunde genommen ist sie doch nichts Besseres, als eine herzlose, leichtfertige und gefall-

süchtige, nebenbei auch stellenweise sehr insolente Coquette, deren Hauptpassion im Klatsch liegt und die nur einen so harmlosen Michel, wie jenen schottischen Krautjunfer, der sie schließlich zur Frau nimmt, betölpeln kann. Es ist dem Dichter eben nicht gelungen, die Zeichnung so einzurichten, daß ihre unleugbaren Fehler durch entschieden überwiegende Vorzüge compensirt werden. Daher diese Ungewißheit, die der Zuschauer über ihr Wesen empfindet, und daher auch die Theilnahmlosigkeit, die ihr gegenüber sich beim Publicum geltend macht, als sie erniedrigt und gedemüthigt ganz ihrem Schmerze unterliegt. — Auch Lord Thurlow ist den ganzen Abend über kaum etwas Anderes als ein langweiliger, kalter Egoist, der nicht eine einzige interessante Eigenthümlichkeit besitzt — es sei denn die Vermessenheit, mit Fox zu rivalisiren, wozu er nicht die mindeste Befähigung an den Tag legt. — Die übrigen Figuren sind — wenn man vielleicht die Gräfin Bute und die Schauspielerin Penley ausnimmt, noch unbedeutender.

Dieser Mangel an Charakteristik rächt sich ganz zweifellos an dem Autor, resp. seinem Stücke selber, weil die darin beschäftigten Mitglieder zu wenig Gelegenheit und Anregung zur Entfaltung ihrer Kraft finden und daher ohne sonderliche Anmuthigkeit spielen. Man hat es dem Dichter zum schweren Vorwurf gemacht, daß er überhaupt einen so wichtigen historischen Stoff, eine so bedeutende Figur wie Sheridan sich gewählt habe, deren dramatische Modellirung eine andere Kraft als die Bürger's erfordert haben würde. — Es ist wahr, die Schwierigkeiten, eine historisch berühmte Person in ihrer vollen Bedeutung dramatisch vor dem Zuschauer zu verkörpern, sind namentlich bei Dichtergrößen so außergewöhnliche, daß man fast bei allen derartigen dramatischen Portraits den nämlichen Fehler zu rügen hat. — Mir scheint jedoch darin ein mildernder Umstand für den Dichter „Der Modelle“ zu liegen, daß dieser nicht beabsichtigt hat, ein Portrait des englischen Dichters zu liefern, sondern die Zeit und die politische Stimmung zu schildern, in der Sheridan wirkte und seine „Kästerschule“ schrieb. — Sollen wir aber einen interessanten dramatischen Stoff, in welchem ein berühmter Dichter oder Staatsmann eine hervorragende Rolle spielt, deswegen unbenuzt liegen lassen, weil es uns vielleicht an der Fähigkeit gebricht, dieser Figur das gebührende Piedestal zu geben? Wäre es nicht schon genügend, wenn nur durch einige markante Züge in der Charakteristik der betreffenden Gestalt deren geistige Größe gleichsam blickartig aufleuchtete, so daß man wenigstens eine annähernde Vorstellung von ihr gewönne? Ich glaube, ja; gebe jedoch auch sogleich zu, daß

dieses Minimum an historischer Charakteristik dem Sheridan des Herrn Bürger nicht eigen ist, da letzterer seine Gestalt nur in allgemein menschlichen Umrissen dargestellt hat: freilich in diesem Rahmen so gewinnend, interessant und lebendig, daß sie darum doch fesselnd bleibt und dem Stücke zur Stütze dient. — Der Bau des Dramas läßt an Geschlossenheit und Regelmäßigkeit noch viel zu wünschen übrig und kennzeichnet den Neuling. Die Kluft, die zwischen dem dritten und dem letzten Act liegt und diesen, wie bemerkt, zu einem Nachtrag macht, stört die Einheitlichkeit des Eindrucks erheblich. — Merkwürdig, daß das Stück, trotzdem es namentlich in Berlin, dann aber auch anderwärts außerordentlich gefallen hat, sehr rasch vom Repertoire abgesetzt worden ist. Der Consum an geistigen Erzeugnissen scheint in unserer raschlebigen und kurz-därmigen Zeit ein außerordentlich starker zu sein.

Nach den „Modellen des Sheridan“ hat ein im Jahre 1878 auf die Bühnen gelangtes Schauspiel: „Gabriele“ die literarischen Kreise in mehr als vorübergehender Weise beschäftigt und von allen bisher zur Aufführung gelangten Stücken Bürger's wohl das meiste Glück gemacht. Mir ist dieser Erfolg stets als ein schwer begreiflicher erschienen, denn nach den „Modellen“ hätte man von Bürger bei weitem mehr erwarten dürfen, als diese bieten, nicht jedoch weniger. — Leider bewährt sich jedoch auch in diesem Falle die häufig gemachte Erfahrung, daß die ersten guten Anläufe des dramatischen Schaffens in der Regel keine Gewähr für eine dementsprechende Fortsetzung bieten, sondern durch die späteren Producte oft desavouirt werden. — Das Stück ist augenscheinlich eine Nachahmung der modernen französischen Sensationsdramen im Genre Sardou's und Dumas'. Es erinnert lebhaft an „Dora“ und theilweise an das ältere: „Fernande;“ dabei ist die Technik in der Construction des Gerüstes, also die Eintheilung und Fortführung der Handlung und deren inneres Gefüge, die Vertheilung derselben auf die einzelnen Acte, mit der in steter Steigerung befindlichen dramatischen Gliederung, die in den französischen Vorbildern anerkannt werden muß, gar nicht zu vergleichen. Bürger hat augenscheinlich keine genügenden dramaturgischen Vorstudien über die Erfordernisse für den Bau des Dramas gemacht, denn sonst könnte er nicht sein Stück in zwei Hälften haben zerfallen lassen, deren jede eigentlich ein Drama für sich bildet. Die erste elementarste Forderung an den dramatischen Bau, die Einheitlichkeit und der organische Zusammenhang in dem Aufbau der Handlung, ist von ihm in einer Weise verlegt worden, daß man nach dem Fallen des Vorhanges im zweiten Act eigentlich das Ge-

fühlt hat, die Komödie sei nun zu Ende. Das kommt daher, daß die beiden ersten Acte gewissermaßen die Exposition für die beiden letzten bilden, denn erst in diesen beginnt der eigentliche dramatische Proceß, welcher durch die Einwirkungen widriger äußerer Umstände auf das Glück zweier für einander fühlenden und sich dennoch entfremdenden Herzen hervorgerufen wird. Alles andere, was ihm vorangegangen ist, dient nur zur Orientirung des Zuschauers und zur Vorbereitung seines Urtheils. In kurzen Worten läßt sich der Kern der dramatischen Aufgabe, die in diesem Schauspiel gelöst werden soll, damit skizziren, daß ein junger Techniker, der von der Tochter seines Principals geliebt wird, ohne es zu wissen, durch eine niederträchtige Intrigue einer verschmähten früheren Rivalin jenes Mädchens in den Verdacht eines schändlichen, aus Gewinnsucht angezettelten geschäftlichen Verrathes an seinem Principal geräth und damit um die Liebe des Mädchens und die Gunst seines Herrn gebracht wird. Da jedoch die Liebe stärker ist als der Schmerz über die erlittene Täuschung, so heirathet Gabriele dennoch den inzwischen zum reichen Manne gewordenen Geliebten, wird aber im Momente der Verlobung von dem nämlichen satanischen Weibe, welches das ganze Unheil heraufbeschwor, von Neuem dermaßen mit Argwohn und Zweifel gegen den Mann ihrer Wahl erfüllt, daß sie eigentlich mit gebrochenem Herzen und ohne ihn zu achten ihm in die Ehe folgt.

— Die Folge davon ist ein liebeleeres, nichtiges Nebeneinanderleben, das beinahe zu einer Auflösung aller Bande der einstigen Liebe führt, als auch die letzte Hoffnung des unglücklichen Mannes, sich von dem schmachvollen Verdachte zu reinigen, und damit die Achtung seiner Gattin sich zu erkämpfen, zusammenbricht. Im letzten Momente führt der Zufall und eine mit criminalistischer Peinlichkeit angestellte Nachforschung nach den Umständen, unter denen jener schändliche Verrath entstand, die Betheiligten zur Entdeckung der Schuldigen und in Folge davon zur Versöhnung und Neue. Das ist im Wesentlichen das Gerippe der Handlung. — Criminalistische Motive sind ohnehin schon Sache des Effect- und Sensationsdramas. Wer erinnert sich nicht mit einigem Schauer jener entsetzlich marternden Verfertigung von criminellen Vorgängen, welche dem Drama „Dora“ zu Grunde liegen und eine dreistündige Marter für die Zuschauer bilden. Wenn sie aber vollends in so handgreiflicher Plumpheit zur Anwendung kommen, wie es hier der Fall ist, und dabei so wenig rein menschliche Theilnahme obwaltet, so gewinnt die Empörung über ein großes Unrecht derart die Oberhand über alle anderen Gefühle, daß nur Verstimmung und Mißvergügen übrig bleiben, namentlich unter Umständen wie den

dieses Minimum an historischer Charakteristik dem Sheridan des Herrn Bürger nicht eigen ist, da letzterer seine Gestalt nur in allgemein menschlichen Umrissen dargestellt hat: freilich in diesem Rahmen so gewinnend, interessant und lebendig, daß sie darum doch fesselnd bleibt und dem Stücke zur Stütze dient. — Der Bau des Dramas läßt an Geschlossenheit und Regelmäßigkeit noch viel zu wünschen übrig und kennzeichnet den Neuling. Die Kluft, die zwischen dem dritten und dem letzten Act liegt und diesen, wie bemerkt, zu einem Nachtrag macht, stört die Einheitlichkeit des Eindrucks erheblich. — Merkwürdig, daß das Stück, trotzdem es namentlich in Berlin, dann aber auch anderwärts außerordentlich gefallen hat, sehr rasch vom Repertoire abgesetzt worden ist. Der Consum an geistigen Erzeugnissen scheint in unserer raschlebigen und kurzweiligen Zeit ein außerordentlich starker zu sein.

Nach den „Modellen des Sheridan“ hat ein im Jahre 1878 auf die Bühnen gelangtes Schauspiel: „Gabriele“ die literarischen Kreise in mehr als vorübergehender Weise beschäftigt und von allen bisher zur Aufführung gelangten Stücken Bürger's wohl das meiste Glück gemacht. Wir ist dieser Erfolg stets als ein schwer begreiflicher erschienen, denn nach den „Modellen“ hätte man von Bürger bei weitem mehr erwarten dürfen, als diese bieten, nicht jedoch weniger. — Leider bewährt sich jedoch auch in diesem Falle die häufig gemachte Erfahrung, daß die ersten guten Anläufe des dramatischen Schaffens in der Regel keine Gewähr für eine dementsprechende Fortsetzung bieten, sondern durch die späteren Producte oft desavouirt werden. — Das Stück ist augenscheinlich eine Nachahmung der modernen französischen Sensationsdramen im Genre Sardou's und Dumas'. Es erinnert lebhaft an „Dora“ und theilweise an das ältere: „Fernande;“ dabei ist die Technik in der Construction des Gerüstes, also die Eintheilung und Fortführung der Handlung und deren inneres Gefüge, die Vertheilung derselben auf die einzelnen Acte, mit der in steter Steigerung befindlichen dramatischen Gliederung, die in den französischen Vorbildern anerkannt werden muß, gar nicht zu vergleichen. Bürger hat augenscheinlich keine genügenden dramaturgischen Vorstudien über die Erfordernisse für den Bau des Dramas gemacht, denn sonst könnte er nicht sein Stück in zwei Hälften haben zerfallen lassen, deren jede eigentlich ein Drama für sich bildet. Die erste elementarste Forderung an den dramatischen Bau, die Einheitlichkeit und der organische Zusammenhang in dem Aufbau der Handlung, ist von ihm in einer Weise verletzt worden, daß man nach dem Fallen des Vorhanges im zweiten Act eigentlich das Ge-

fühl hat, die Komödie sei nun zu Ende. Das kommt daher, daß die beiden ersten Acte gewissermaßen die Exposition für die beiden letzten bilden, denn erst in diesen beginnt der eigentliche dramatische Proceß, welcher durch die Einwirkungen widriger äußerer Umstände auf das Glück zweier für einander fühlenden und sich dennoch entfremdenden Herzen hervorgerufen wird. Alles andere, was ihm vorausgegangen ist, dient nur zur Orientirung des Zuschauers und zur Vorbereitung seines Urtheils. In kurzen Worten läßt sich der Kern der dramatischen Aufgabe, die in diesem Schauspiel gelöst werden soll, damit skizziren, daß ein junger Techniker, der von der Tochter seines Principals geliebt wird, ohne es zu wissen, durch eine niederträchtige Intrigue einer verschmähten früheren Rivalin jenes Mädchens in den Verdacht eines schändlichen, aus Gewinnsucht angezettelten geschäftlichen Verrathes an seinem Principal geräth und damit um die Liebe des Mädchens und die Gunst seines Herrn gebracht wird. Da jedoch die Liebe stärker ist als der Schmerz über die erlittene Täuschung, so heirathet Gabriele dennoch den inzwischen zum reichen Manne gewordenen Geliebten, wird aber im Momente der Verlobung von dem nämlichen satanischen Weibe, welches das ganze Unheil heraufbeschwor, von Neuem dermaßen mit Argwohn und Zweifel gegen den Mann ihrer Wahl erfüllt, daß sie eigentlich mit gebrochenem Herzen und ohne ihn zu achten ihm in die Ehe folgt.

— Die Folge davon ist ein liebeleeres, nichtiges Nebeneinanderleben, das beinahe zu einer Auflösung aller Bande der einstigen Liebe führt, als auch die letzte Hoffnung des unglücklichen Mannes, sich von dem schmachvollen Verdachte zu reinigen, und damit die Achtung seiner Gattin sich zu erkämpfen, zusammenbricht. Im letzten Momente führt der Zufall und eine mit criminalistischer Peinlichkeit angestellte Nachforschung nach den Umständen, unter denen jener schändliche Verrath entstand, die Betheiligten zur Entdeckung der Schuldigen und in Folge davon zur Versöhnung und Reue. Das ist im Wesentlichen das Gerippe der Handlung. — Criminalistische Motive sind ohnehin schon Sache des Effect- und Sensationsdramas. Wer erinnert sich nicht mit einigem Schauer jener entsetzlich marternden Verfertigung von criminellen Vorgängen, welche dem Drama „Dora“ zu Grunde liegen und eine dreistündige Marter für die Zuschauer bilden. Wenn sie aber vollends in so handgreiflicher Plumpheit zur Anwendung kommen, wie es hier der Fall ist, und dabei so wenig rein menschliche Theilnahme obwaltet, so gewinnt die Empörung über ein großes Unrecht derart die Oberhand über alle anderen Gefühle, daß nur Verstimmung und Mißvergügen übrig bleiben, namentlich unter Umständen wie den



hier in Frage kommenden, welche gänzlich verderbte oder unbegreiflich wandelmüthige Charaktere zu Trägern der Action und damit zu den Hauptmotoren unserer Empfindungen machen. — Da ist zunächst die Intrigantin, ein Weib von diabolischer Bosheit und Rachsucht, in dem auch nicht ein Funke von Idealismus glüht und welches lediglich aus bösem Hange, um ihrem verletzten Stolz und ihrer Eifersucht zu genügen, die Saat des Unheils ausstreut. Was geschieht mit ihr, nachdem sie ihre Mission erfüllt hat? Sie verschwindet hinter den Coulissen sammt ihrem Cumpen, einem fragwürdigen Roturier, der eigentlich nur das willen- und zwecklose Werkzeug jenes satanischen Dämons vorstellt. Da ist ferner die Heldin, eine „trogige Naive“, wie sie genannt wird, die aber sich während der ganzen Action nur als ein zwischen Vertrauen und Zweifel hin- und herschwankendes, allen Einflüssen des Augenblicks Raum gebendes Mädchen von schwachem Urtheil und schwacher Liebe ohne irgend welche gediegenere Charakteranlage beweist und sich selber nicht klar zu werden vermag, ob ihr Geliebter ein Schurke oder ein Ehrenmann sei, zur Sicherheit aber doch lieber das Letztere annimmt, ihn heirathet und dann ein Leben führt, das nur eine gänzlich gefühlarme und pflichtvergeffene Mobedame zu ertragen vermag — das ist die Heldin des Stücks! Man weiß nicht, ob man mehr empört sein soll über die Frivolität dieses Mädchens, welches einem von den tausend Dolchstichen unverdienter Schmach verwundeten Manne Liebe verspricht und schon im nächsten Momente zu den tausend Wunden ebensovielen hinzufügen kann, weil sie kein Vertrauen und keinen Glauben für den Mann ihrer Wahl findet: oder aber über ihre Einfältigkeit und Bornirtheit, da sie sich so gänzlich zum Spielball einer beleidigten Cofette hergiebt, die für jeden schärferen Menschenblick durchschaubar wie ein Transparent sein müßte. Wer es unternehmen wollte Zug für Zug die Willkürlichkeiten und Sprünge in der Charakteristik wie in der Folge der Handlung nachzuweisen, würde bei genauerer Betrachtung nur ein buntes Durcheinander von Einzelzügen übrig behalten, deren jeder zwar an sich gut erfonnen und geistvoll behandelt wurde, die aber in ihrer Verwebung durchaus kein regelrechtes, anschauliches Muster liefern, sondern ein regelloses Wirrsal. Um noch einige Worte über den Schluß zu sagen, so erregt es nahezu spöttische Heiterkeit, wie die Entdeckung der Machination analytisch durch die criminalistischen Erhebungen und die merkwürdige Ideencongruenz zwischen dem alten Buchhalter und der Intrigantin zu Stande kommt und man fragt sich nur vergebens: „warum konnte denn dieser überfeine Spürsinn,

den der alte Buchhalter besitzt und der in Gemeinschaft mit Gabriele und deren Gemahl die richtige Fährte mit fast divinatorischer Sicherheit auffindet, nicht schon vor Jahresfrist, oder doch wenigstens früh genug seine Fähigkeiten beweisen, um all das Elend zu verhüten?" Ja, dann wäre ja die Komödie nicht möglich gewesen! — Um gerecht zu sein, muß übrigens anerkannt werden, daß das Stück spannt und interessirt, wenn es auch keine Befriedigung hinterläßt. Der letzte Act freilich ist bei seiner Länge und der Mangelhaftigkeit der Lösung, die recht eigentlich an den Haaren herbeigezogen wird und sich keineswegs als eine Nothwendigkeit giebt, sehr peinigend und ermüdend zugleich. — Auch an diesem Stücke zeigt sich bedeutendes Talent in dem Erfindungsreichthum und der Geschicklichkeit des Autors, in der Weise der Franzosen spannende Vorgänge, effectvolle Krisen und interessante Verkettungen zu bieten. Daher mangelt es in seinen Stücken auch nie an lebendiger Handlung. Im Gegentheil, manchesmal gewinnt man beinahe die Empfindung, als käme zu viel darin vor — so reich ist seine Phantasie, so unerschöpflich seine Findigkeit. Aber ebenso groß dieser Vorzug ist, ebenso nachtheilig wirkt auch in diesem Stücke die Schwäche der Charakterzeichnung, von der nur die Figur der Intrigantin eine anerkennenswerthe Ausnahme macht. Daß die Hauptfigur Gabriele wie ein Rohr im Winde schwankt, ist schon oben angeführt worden. Nicht minder schwächlich ist aber auch ihr Gatte geschildert, und noch schlimmer kommen die andern nur schattenhaft über die Scenen dahinschwebenden Figuren davon. — Das Erfinden der Handlung macht dem Dichter, dessen reiche Phantasie ihn nie im Stiche läßt, augenscheinlich weniger Beschwer als die Darstellung menschlichen Sinnes und Trachtens, die Veranschaulichung bedeutungsvoller Seelenprocesse, eine Aufgabe, die mit der Phantasie allein nicht lösbar ist, sondern Kenntniß des menschlichen Herzens erfordert und scharfes Beobachtungsvermögen voraussetzt. Sie ist jedenfalls der schwierigeren Theil der dichterischen Arbeit, weil sie ohne reiche Erfahrung und praktische Uebung sich nicht bewältigen läßt. Die bloße Umgebung schafft keine Menschengebilde von innerer Lebenswahrheit: Diese müssen vielmehr nach der Natur modellirt, aus praktischer Kenntniß der Seele und der dieselben im Leben treibenden Kräfte heraus geschaffen werden. — An der Unzulänglichkeit der Charakterschilderung, die sich in allen mir bekannten Bürger'schen Stücken wiederholt, merkt man am deutlichsten, daß sein unleugbar bedeutendes Talent die Vorbereitungsjahre noch nicht überwunden hat. Auch im Lustspiele, mit dem Bürger seine schriftstellerische Laufbahn begann und auf

das er sich neuerdings, wie es scheint, ausschließlich geworfen hat, wiederholt sich diese Wahrnehmung.

Sein „Frauenadvocat“ ist trotz mancherlei Vorzüge aus eben diesem Grunde eine vorübergehende Erscheinung geblieben und hat nirgends recht geziindet, wiewohl das Stück nicht uninteressant genannt werden darf. Laube, unter dessen Regide es in die Welt trat, bezeichnet es als ein „hübsches Lustspiel“ von geistreichem Dialog, und fügt dabei hinzu, daß es, trotzdem es von dem sehr verwöhnten und anspruchsvollen Wiener Publicum einstimmigen Beifall geerntet und diesen auch sich dauernd zu erhalten gewußt hatte, dennoch keine vollen Häuser zu erzielen vermochte, weil die böse Wiener Kritik das „Stück und den Erfolg kurz und klein geschlagen“ hätte. „Der Autor war nach Wien gekommen und hatte der ersten Aufführung beigewohnt. Wie hab' ich einen jungen Mann gesehen von dieser Verblüffung und Verstörung, wie ihn nach diesem Geschick. Bescheiden ganz und gar rief er einmal um das andere: Ja, hab' ich gestern geträumt?! Und — setzte er hinzu, indem er auf arg gering-schätzige Aeußerungen in einzelnen Kritiken hinwies — hab' ich das verdient, verschuldet? — Ja junger Freund, so lebt nur Deine Sappho! mußte ich ihm tröstlich erwidern. Wir gaben das Stück vor leerem Hause weiter, und der Applaus blieb ihm treu wie am ersten Abend. Den hatte die grausame Kritik nicht geändert, nur den Besuch hatte sie zerstört.“ (Das Wiener Stadttheater von Heinrich Laube. S. 192 f.) — Nun, wenn wirklich die ungebührliche Härte der Beurtheilung in Wien den Erfolg vernichtet hatte — was ich doch nicht ganz unbedingt glauben möchte, denn Laube hat stets gegen die Wiener Kritik eine allzustarke Gereiztheit an den Tag gelegt und ist also nicht völlig unbefangen — so erklärt dieser Umstand doch nicht den mangelnden Erfolg an andern größeren Orten, wo die Kritik weniger rigoros zu Werke zu gehen pflegt. Nirgends hat sich ein nachhaltiger Eindruck constataren lassen, der das Stück über Wasser gehalten hätte. Die Kritik hat also doch wohl nicht so viel Schuld, als der Dichter selber. Ueberdies bleibt zu beachten, daß das süddeutsche Publikum, ganz besonders aber das Wiener, wenn es durch heitere Scenen in gute Laune versetzt wird, gar wenig kritisch ist gegenüber den Charakteren und der Handlung. Der Süddeutsche ist schon dankbar, wenn er momentan in fröhliche Stimmung geräth und kümmert sich nicht sehr darum, ob die Ursache auch bei ernsterer Prüfung solche Wirkung rechtfertigt. —

Daß der momentane Beifall des Publicums keinen Gradmesser für die Nachhaltigkeit des Eindrucks, für die Lebensfähigkeit eines

Stückes liefert, ist eine Erfahrung, die aufmerksame Theaterbesucher täglich machen können. Ein recht drastisches Beispiel dafür fällt mir aus der neuesten Zeit ein: Schönthan's „Sodom und Gomorrha,“ ein Stück, welches überall eine Zeitlang die Lachmuskeln in lebhaftest Thätigkeit versetzt hat und doch in Norddeutschland auf den meisten Bühnen es kaum bis zu einem sogenannten „Lacherfolg,“ geschweige denn weiter gebracht hat, weil jeder einigermaßen mit Einsicht begabte Zuschauer die gänzliche Unhaltbarkeit der Situationen und die Trivialität der Komik einsehen mußte. Ähnlich pflegt es auch den Stücken des leider zu plattester Handwerksarbeit herabgesunkenen talentvollen Julius Rosen (Duffek) zu ergehen, die trotz der öfteren Heiterkeitsausbrüche, welche sie entfesseln, auch nicht im Stande sind, festen Fuß auf dem Repertoire zu fassen, sondern wie die Eintagsfliegen vergehen. Schönthan's Possen und Rosen's halb possenhafte Lustspiele haben aber in Wien durchaus gefallen, während sie anderwärts gleichgiltig hingenommen wurden. Also der Beifall eines Abends, selbst wenn er sich später noch wiederholt, ist kein Kriterium für die Brauchbarkeit.

Auf der braunschweigischen Hofbühne, auf der ich den „Frauenadvocat“ im Jahre 1876 in guter, ja sogar in sehr guter Darstellung sah, übte er auf das Publicum ebenfalls einen günstigen Eindruck, wenn auch nach dem zweiten Acte die empfängliche und angenehme Stimmung augenfällig nachließ. Der Totaleffect blieb nichtsdestoweniger am Schlusse ein guter. — Sprache und Erfindung sind in diesem Stück originell, geschmackvoll, gewandt und ein feiner literarischer Ton durchzieht das Ganze. Weniger zufriedenstellend ist dagegen die Charakterzeichnung. — Vor allen Dingen ist die Figur der Helodin des Stückes wiederum nicht consequent und plastisch genug gehalten. Man zweifelt oft, was man von ihr zu halten habe und schwankt fortwährend zwischen Zuneigung und Widerwillen. Einmal ist sie eine stolze, herrische, bittere, kühle und gefallsüchtige Weltbame, dann wieder ganz das sanfte, empfindsame, hingebende und schmiegsame Weib, das nur ihr Glück in der Liebe des Mannes, der ihr imponirt und der sie verehrt, erhofft, bald ist sie zurückweisend, unnahbar, stachlicht, bald wieder beinahe verschwenderisch, ja fast aufbringlich mit ihrer Zuneigung, offen und herzlich, um im nächsten Momente schon womöglich in düsteren Trübsinn und brütende Melancholie zu verfallen — Alles so weit auseinander liegende psychische Aeußerungen, daß man, zumal bei dem Mangel an feinerer Vermittelung in den Uebergängen, an der Gestalt irre wird und vergebens Anhaltspunkte für eine verlässliche Beurtheilung sucht. — Nach dem zweiten Acte läßt

aber auch, wie bemerkt, die geistige Spannung, welche das Stück regt, sehr nach; die Katastrophe ist vorbei — es kommt nur noch auf eine geschickte Peripetie an — und hier erlahmte die Kraft des Autors, der allzu lang den dritten Act hinauszog, ohne im Stande zu sein, das Interesse durch neue Reizmittel dementsprechend auch wieder aufzufrischen. Sehr wenig tactvoll ist zudem die Art, mit der die Familie der Heldin gegen letztere sich argwöhnisch und mißtrauisch zeigt, als hätte sie sich gegen ihre Ehre vergangen. Derartiges verstimmt, mehr aber noch das abermalige, fast allzu freie Entgegenkommen, das sie dem von ihr angebeteten Manne beweist, obwohl derselbe bereits einmal ihre Hand unter schwerer Selbstverleugnung verschmäht hat. — Alles dieses vereinigt sich, um die durch die ersten beiden Acte angeregte Stimmung herabzubrüden, ist aber doch nicht im Stande, dieselbe zu Ungunsten des Stückes umzuwandern, zumal die beiden ersten Acte das Manco des letzten decken. — Ich kann mir übrigens vorstellen, daß ein guter Bonvivant, der den Titelhelden mit Virtuosität zu geben weiß, das Publicum derart fortreißt, daß es die Schwächen des Stückes nicht merkt und sich amüsirt. — Dieser Charakter verlangt vorwiegend sarkastischen Humor, dem jedoch jede verletzende Bissigkeit fern liegen muß, wenn er sympathisch wirken soll. Der Frauenadvocat, der seinen Beinamen von seiner Unermüdblichkeit in der Vertheidigung des schwachen Geschlechtes erhalten hat und ein Anwalt der verfolgten Unschuld im edelsten Sinne des Wortes ist, ein Mann von echt ritterlicher Gesinnung und makelloser Lauterkeit in seinem ganzen Thun und Treiben, trägt seinen spöttischen Witz, seine oft an Rücksichtslosigkeit grenzende Schroffheit und Schneidigkeit im Verkehr mit der großen Welt nur äußerlich zur Schau, nicht aus Coquetterie oder Sucht originell und interessant zu scheinen, sondern, weil er weiß, daß dieses die beste und praktischste Manier ist, mit der häufig lästigen und zudringlichen, meist aber mindestens theilnahmlösen Welt glatt fertig zu werden. Dieser demokratische Zug, der sich bei ihm in der Regel in einem sardonischen Lächeln widerspiegelt und nur die Hülle für ein treues, warmes, liebeerfülltes Herz bildet, ist das sicherste Mittel, stolze Frauen, die durch Verwöhnung oder üble Erfahrung zu einer gewissen blasirten Geringschätzung der Männerwelt gelangt sind, gründlich zu curiren und zur Selbsterkenntniß zu bringen, vorausgesetzt, daß die nöthige Lebensklugheit und der scharfe Blick für das Zweckdienliche den Arzt bei der Anwendung dieser Cur leitet. — Da auch diese Requisite dem in jeder Beziehung weltmännisch gebildeten, durch scharfen Verstand und treffendes Combinationsvermögen ausgezeichneten Manne zur Seite stehen, so ist es ganz natürlich, daß er am

Schlusse die durch Huldigungen aller Art zur Ueberhebung verblendet, im Grunde aber mit guten Gemüthseigenschaften ausgestattete reiche und vielumschwärmte Nichte des Commerzienraths Schneeborf erobert und beide ein glückliches Paar werden. — Da der Frauenadvocat glücklicher Bräutigam werden soll, so hat des Dichters Vorsehung dafür gesorgt, daß er in der Nichte des Commerzienraths eine ihm seelisch und geistig verwandte Natur findet, die sein Eigen wird. Auch diese Figur erfordert jenen sarkastischen Zug, der den Advocaten charakterisirt; nur muß hier allerdings die Laune ungleich concentrirter sein. Durch eine glatte, gefällige und dem äußern Scheine nach auch verbindliche Art in der Behandlung der Conversation gewinnt der Inhalt der Rolle wesentlich an Interesse. Feine gewandte Dialektik, die mit einem schmachenden Lächeln die größten Bissigkeiten theilt und Malicen mit der bezauberndsten Liebenswürdigkeit an den Mann bringt, kann hier sehr viel aus der Rolle machen, zugleich aber auch die Lücken einigermaßen ausfüllen, die durch Aneinanderreihung unverbundener seelischer Contraste entstehen. Die Darstellung wird sich daher vor allen Dingen davor zu hüten haben, die ägende Natur dieser Dame zu sehr hervortreten zu lassen. Durch discrete Andeutungen und leichte Schlaglichter kann diese Charaktereigenschaft völlig genügend gekennzeichnet werden, wobei die Gestalt den Vortheil gewinnt, nicht mehr so gar paradox zu erscheinen. Der Dichter wird bei solcher Methode der Darstellung sicherlich gut fahren, denn sie mildert seine Fehler.

Ein Stück, welches namentlich in Berlin im Jahre 1879 viel Glück gemacht und dort eine lange Reihe von Wiederholungen erlebt hat, ist das Lustspiel: „Die Frau ohne Geist.“ So amüsante Scenen diese Dichtung auch enthält, so läßt sie leider doch einen merkwürdigen Fortschritt des Dichters in der Entwicklung zur Reife vermissen. Sie zeigt die nämlichen Ungleichheiten und Unregelmäßigkeiten in der Composition und der Führung der Handlung wie die früheren Arbeiten dieses Autors. Es fehlt seinem Schaffen an der Sicherheit und Reife in der Disposition des Stoffes, an der Einheitlichkeit und Rundung in der Ausführung. Seine Stärke liegt in der Erfindung der Vorgänge, seine Schwäche in der Zusammenfassung derselben zu einem wohlgruppirten und einheitlichen Gesamtbilde. Daher sind seine Stücke überfüllt mit episodischen tableauartig aneinandergefüigten Scenen, von denen jede wohl im Augenblicke fesselt, aber keine mit Nothwendigkeit die Folge der vorangegangenen bildet. Es fehlt ihm die ästhetische Erziehung in der formellen Behandlung eines Stoffes, die das Studium der alten und neueren classischen Dichter bewirkt, die Heran-

bildung des architektonischen Schönheitsinnes und der Stilbehandlung, welche neben dem Studium der Muster und Vorbilder auch durch die gründliche Kenntniß der theoretischen Formenlehre erlangt wird. Ich fürchte fast, daß er die Technik des Dramas nicht studirt hat. Augenfälliger, als bei allen früheren Stücken Bürger's, zeigt sich diese gänzliche Unsicherheit in der Architektonik bei seiner „Frau ohne Geist“, die eigentlich aus vier einactigen Stücken besteht und in der bald dieses, bald jenes Motiv die bewegende Kraft für die Handlungen der Mitspielenden bildet. Im ersten Acte handelt es sich darum, eine oberflächliche Coquette mit dem für sie passenden Werber zu verbinden. Im zweiten tritt zuerst die Bemühung eines im vorigen Acte nur vorübergehend auf die Scene geführten Mitspielers um eine geistreiche Wittve in den Vordergrund und bestimmt die Handlungen der Betheiligten. In der Mitte desselben aber läßt der Verfasser diesen neu angesponnenen Faden fallen, um einen anderen weiterzuführen: das im ersten Acte vorbereitete Verhältniß eines jungen Schriftstellers zu einem geistlos und indolent erscheinenden Mädchen. Nach Verlauf der zweiten Hälfte desselben Actes ist die Entwicklung dieses Motivs bereits so weit vorgeschritten, daß der Schriftsteller, der noch wenige Augenblicke zuvor in geringschätzigster Weise über die geistigen und Gemüthseigenschaften der vermeintlich geistlosen jungen Dame dachte, dies Urtheil bereits in sein directes Gegentheil verkehrt und sich ihr erklärt hat. Im folgenden (dritten) Acte finden wir die Liebenden bereits in dem Hafen der Ehe und machen hier eine jener aus zahllosen anderen Lustspielen bekannten Eifersuchts-episoden mit, die sich wie eine Wolke vor die Sonne des jungen Glücks zu lagern drohen und für einen Augenblick ernste Besorgnisse erwecken, dann aber sich in versöhnende Eintracht auflösen und, genau besehen, nur auf unglücklichem Mißverständniß oder falschem Argwohn beruhen. Im vierten Acte nimmt der Dichter den in der Mitte des zweiten Actes fallen gelassenen Faden wieder auf und läßt nunmehr die Wittve und deren prädestinirten Freier in den Vordergrund treten, während die Frau ohne Geist nahezu als abgethan gelten darf. Eine neue Exposition und Schürzung eines neuen Knotens wird vorgenommen und dieser so wie auch die Ueberreste der früheren Verwicklungen der Handlung noch im nämlichen Acte gelöst, so daß am Schlusse drei zufriedene Paare Gruppe bilden: ist das nicht ein solch' buntes Conglomerat von Einzelhandlungen, wie wir es bei der landläufigen Erfindungsarmuth unserer sonstigen modernen Dramatiker fast bei Keinem zu finden gewohnt sind? Es fehlt aber an der ordnenden Hand, welche die Fäden nicht durcheinanderwirrt, ohne sie zu

verknüpfen, sondern sie zu Maschen und diese Maschen zu einem Netze vereinigt. Mit Rücksicht auf diesen Wirrwarr und diese Regellosigkeit in der Disposition des Stoffes ist es auch äußerst schwierig zu unterscheiden, welches der Kern der Handlung und welches seine Umkleidung sein soll, denn mit jedem Acte haben wir einen neuen Kern vor uns und was früher einen solchen zu bilden schien, ist nun plötzlich Hülle geworden. Bei dieser Sprungartigkeit wird natürlich auch das Interesse des Zuschauers hin- und hergezerrt und man weiß eigentlich in keinem Momente recht klar, worauf der Dichter hinaus will. — Zuerst scheint es, als beabsichtige er einen interessanten Seelenproceß zu schildern, indem zwei geistig verwandte Naturen einander nahe gebracht werden sollen, obwohl der eine Pol eine entschieden abstoßende Tendenz zeigt; dann wieder scheint es, als solle das junge Mädchen, das als ein beschränktes und interesseloses Gänschen auftritt, plötzlich geistig aufgeweckt und gewissermaßen erleuchtet gezeigt werden; bald darauf aber zieht uns der Dichter auch schon an eine andere Stelle hin, um uns eine neue Ueberraschung zu versprechen, die in einem plötzlichen Ausblicke auf eine fremde, schöne Gegend besteht, und so geht es fort die Kreuz und die Quere, ohne daß man zu einer rechten Sammlung des Geistes und der lebendig angeregten Schönheitsempfindung gelangt. Es ist daher auch eine ausnahmsweise mühselige und undankbare Arbeit, die Fabel dieses Stückes in engem Rahmen so wiederzugeben, daß der Leser über die inneren Zusammenhänge und die einzelnen Motive gehörig aufgeklärt wird. Um das Interesse des Lesers nicht zu ermüden, erscheint es gerathen, von dieser langwierigen Reproduction der Fabel diesmal Abstand zu nehmen.

Und dennoch ist auch dies Stück trotz der chaotischen Handlung ziemlich amüsant. Man kann es nicht leugnen, daß das Interesse, wie oft es auch hin- und hergeworfen werden mag, frisch bleibt, theils in Folge der mancherlei komischen Einstreuungen scenischer Art, theils weil uns das Schicksal aller Betheiligten nahe geht. Wir haben es meist mit lauter anregenden, lebenswürdigen Personen zu thun, die wir gerne leiden mögen. Lebenslustige Schriftsteller, fidele Buchhändler, pikante und lebenswürdige Frauen — das ist eine recht angenehme Gesellschaft, unter der ein gebildeter Mann gerne zu weilen pflegt. Wer sich über die Formmängel leicht hinwegsetzen kann, wird den Inhalt recht vergnüglich finden. Ob jedem die capriciöse Maskerade, welche die Frau ohne Geist als Gattin in der Behandlung ihres Gemahles aufführt, indem sie plötzlich aus einer sanften lebenswürdigen sich in eine allerdings fingirt eigensinnige und ener-



gische Kantippe verwandelt, glaublich und psychologisch folgerecht erscheinen wird, möchte freilich doch sehr zu bezweifeln sein; nicht minder auch die Angst des Ehemanns, der die Entdeckung durch seine Frau fürchtet, weil er im Scherz an eine andere Dame einen anonymen Brief geschrieben hat, in welchem er ihr einen harmlosen Streich spielt. Aber das sind ja Dinge, in denen die meisten Zuschauer toleranter denken, als der Kritiker es darf, und die daher nicht schwer ins Gewicht fallen, sobald im Uebrigen eine fröhliche Laune herrscht und sich auch auf den Zuschauer überträgt. Und das ist in der That der Fall. Darum hat der Dichter gegenüber dem Publicum unbedingt einen Vorsprung vor der Kritik. Mag sie ihm doch zwanzigmal vorwerfen, daß er ästhetische Verstöße begangen habe: das Publicum glaubt ihm, wenn er es nur erheitern kann, dennoch lieber als der altjüngferlichen Dame Kritik. Wer will darüber rechten, wer es ändern? Aber wahre Talente werden bei solcher Geringschätzung der Form- und Stilkreinheit für ihren Nachruhm nur wenig sorgen. Ihre Kinder bleiben kurzlebig und schwinden früh dahin, wie sehr sie auch die Gegenwart erheitern. Die Nachwelt wird sie vergessen! Ein Dichter, der nur der Gegenwart zu leben wünscht, könnte mit den Erfolgen der „Frau ohne Geist“ sicherlich zufrieden sein. Wo sie sich meldete, wurde sie willkommen geheißen: in Dresden, München, Hamburg, Wien und gar in Berlin erst! Dort hatte sie ein Viertelhundert Aufführungen hinter sich, ohne ihre Zugkraft eingebüßt zu haben. Ist das nicht Glück? Man findet wieder die alte Wahrheit bestätigt, daß man einer schönen und liebenswürdigen Frau ihre Fehler gerne nachsieht. Und schön und liebenswürdig ist diese Frau, ohne Geist zwar, aber von viel natürlichem Verstande, das muß man ihr lassen.

Wie in allen seinen Stücken liefert Bürger außer den genannten auch noch eine Anzahl von Rollen zweiten Ranges, die den Schauspielern willkommene Aufgaben bieten, denn er versteht die Kunst scharfe Charakterprofile zu zeichnen. Während er in der Vertiefung und Detailschilderung der Charaktere, in der eigentlichen Seelenmalerei meist noch schwach ist, weiß er sehr geschickt markante Angewohnheiten, Manieren und Absonderlichkeiten darzustellen und dadurch seine Gestalten interessant zu machen: eine Fähigkeit, die deshalb sehr schätzbar ist, weil sie die Schauspieler anspornt, ihrerseits aus den betreffenden Rollen „Etwas zu machen“, ihre Kunst des Charakterisirens und Individualisirens zu zeigen, Einzelzüge anzubringen und Nuancen zu ersinnen. Die Dichter, welche den Schauspielern „Rollen“ schreiben, können sicher sein, daß sie die Hälfte des Erfolges sich damit allein schon sichern.

Bürger's neuestes Stück heißt „Auf der Brautfahrt“, und ist ein Lustspiel in vier Acten. So oft der Name Hugo Bürger auf dem Zettel steht, kann man gewiß sein, daß man eine interessante Fabel und allerhand geschickt erfundene scenische Vorkommnisse servirt erhalten wird, denn Bürger zeichnet sich, wie bereits wiederholt hervorgehoben wurde, vor anderen dramatischen Autoren ganz besonders durch den Reichthum und die Mannigfaltigkeit seiner Handlung und durch seine Gabe aus, das scenisch Wirksame richtig zu erfassen und mit Glück an der geeigneten Stelle anzubringen. Seine Stücke sind daher in der Regel unterhaltend, spannend und effectvoll. Nur schade, daß sie in dem Aufbaue der Acte und der einheitlichen Fortführung der Handlung nie correct genannt werden dürfen.

Bürger liebt es, eine Menge einzelner Fäden, die an sich ganz interessant sind, anzuspinnen, aber wenn es zur Vereinigung derselben in einen kommen soll, läßt er mitunter einige fallen oder er schneidet sie auch wohl kurz entschlossen ganz ab. So auch hier. Herr Paul Gersdorff, ein nicht mehr ganz junger, aber dafür um so interessanterer, in den besten Jahren stehender Gargon, der trotz starker Sehnsucht nach der Ehe, bisher vergebens nach einer für ihn passenden Gattin Umschau gehalten hat, wird von seinem Vater, dem Freunde eines Amsterdamer Kröfus mit Namen Potter, veranlaßt, sich nach St. Moritz zu dem dort weilenden Herrn Potter zu begeben, um mit diesem die Präliminarien zu einer Verheirathung mit Fräulein Hildegard Potter, dessen Tochter, zu vereinbaren, da, wie Herr Gersdorff sen. dem Sohne schreibt, die Väter diesen Punkt bereits mit einander ins Reine gebracht haben. Gersdorff jun. macht indessen bei seiner Ankunft in St. Moritz die Bekanntschaft einer Frau Delmont, die mit ihren beiden Kindern Robert und Maria in der nämlichen Villa logirt, wo er Unterkunft gefunden. Es entwickelt sich nun alsbald zwischen ihm und dieser Familie, besonders Fräulein Delmont, ein so freundschaftliches Verhältniß, daß Gersdorff sich allmählich weit lebhafter für Fräulein Delmont als für Fräulein Potter interessirt, zumal ihm Letztere noch völlig unbekannt ist. Durch einen Zufall erfährt er, daß Maria Delmont, die Tochter eines ehemaligen Compagnons des reichen Potter, eine Freundin eines Fräulein Potter sei, und benützt diesen Umstand, um sich über Letztere bei Maria zu erkundigen. Aus Mittheilungen der Miß Cragg, einer Erzieherin in Potter's Hause, weiß Marie, daß Fräulein Potter mit Franz Hollmann, dem Sekretär des Hauses Potter, ein heimliches Liebesverhältniß unterhält, das durch die etwaige Werbung Gersdorff's

zerrissen werden würde. Aus Freundschaft für das junge Mädchen läßt sie sich durch Miß Cragg dazu bewegen, gegen Herrn Gersdorff zu intriguiren, damit die jungen Leuten inzwischen Zeit gewinnen, ihre Sache in Sicherheit zu bringen. Auf die Fragen Gersdorff's schildert Maria ihre Freundin demgemäß in einem so ungünstigen Lichte, daß Gersdorff abgeschreckt werden mußte, wenn er nicht die Marotte sich in den Kopf gesetzt hätte, von Allem gerade das Gegentheil glauben zu wollen; denn er macht die ganz richtige Bemerkung, daß eine junge Dame über eine andere einem Manne gegenüber, für den sie sich interessirt, schwerlich etwas Empfehlendes zu äußern pflegt. Während Maria die Sache ihrer Freundin aufs Beste geführt zu haben glaubt, hat sich Gersdorff bereits nach dem Hause Potter's auf den Weg gemacht. Aber auch Maria hat, einer Einladung des Herrn Potter Folge leistend, der nämlichen Familie ihren Besuch gemacht, und während sie dort nichts ahnend in der angenehmsten Plauderei begriffen ist, meldet der Diener Herrn Gersdorff. Nun wird guter Rath theuer. Der alte Potter, ein wunderlicher Murrkopf, hat inzwischen zwar von der Liebe seiner Tochter zu Hollmann erfahren und halb und halb zu dem Bunde seine Einwilligung gegeben, fühlt sich jedoch durch sein an Gersdorff sen. gegebenes Wort noch so gebunden, daß er nur in dem Falle Herrn Hollmann als seinen Schwiegersohn acceptiren zu wollen erklärt, wenn Gersdorff, den er mit Unmuth bereits seit mehreren Tagen vergebens erwartet hat, nicht noch heute um die Hand der Tochter sich bewerbe. Maria, der dies Alles bekannt ist, greift nunmehr mit rascher Hand in die Speichen des Rades ein, indem sie dem Diener die Karte Gersdorff's abnimmt und sie geschwind mit einer zufällig daliegenden anderen, der des Badearztes, vertauscht — sicherlich ein recht unüberlegtes Stück, denn wenn Herr Potter den Arzt kannte, würde der Betrug sogleich entdeckt. „Zufällig“ kennt er ihn aber natürlich nicht, und so gelingt denn die List. Im nächsten Moment tritt der Pseudo-Arzt ins Zimmer. Er findet zu seinem Erstaunen dort Maria allein vor und erfährt nun sogleich die volle Wahrheit. Da er sich durch den Augenschein davon überzeugt, daß Fräulein Potter, die mit Herrn Hollmann im Nebensalon sehr deutliche Zärtlichkeiten austauscht, für ihn nicht mehr erreichbar sei, fügt er sich in die ihm von Fräulein Delmont octroyirte Rolle und bewahrt sein Incognito. Man begreift, wie diese Verkleidung zu allerhand höchst komischen Situationen führen muß, wenn Herr Potter über die Nervosität seiner Frau klagt und des Arztes Rath verlangt, wenn dieser in tausend Verlegenheiten allerhand nichtsagende Weisungen giebt und es sich schließlich

herausstellt, daß nicht die Gattin, sondern Herr Potter selber der Patient ist. Aber damit ist es nicht genug. Herr Potter, der den vermeintlichen Badearzt sogleich sehr lieb gewinnt, will ihn durchaus zum Verlobungsfestmahle mit hinzuziehen, was Gersdorff, da er in jedem Augenblicke Entdeckung befürchten muß, durch schleunigen Rückzug zu vereiteln bemüht ist. Leider hat jedoch das Potter'sche Haus keinen Nebenausgang, durch den er unbemerkt entschlüpfen könnte; es bleibt ihm daher nichts Anderes übrig, als sich in einem Gemächshause zu verbergen, wobei ihm Fräulein Delmont ab und zu Nachricht über die Operationen des Feindes zukommen läßt. Auf diese Weise gelingt es ihm, sich bis zum Beginne des Mahles unsichtbar zu machen, nachdem auch noch verschiedene Fluchtversuche durch Fenster und andere Auswege mißlungen sind. Als es bereits dunkelt, kommt Gersdorff aus seinem Verstecke hervor, um einen neuen Fluchtversuch zu unternehmen, wird jedoch im Gesellschaftszimmer von dem eben hereintretenden Bräutigam für den Pianisten gehalten, der zum Tanze aufzuspielen bestellt worden ist, und muß sich nolens volens auch in diese neue Rolle schicken, was wiederum zu allerlei tragikomischen Verwickelungen führt, denn Gersdorff kennt keine Note. Die Gäste und das junge Paar sind währenddessen fröhlich und guter Dinge und kümmern sich um Das, was im Nebensalon vorgeht, wenig. Nachdem Gersdorff die Fährlichkeiten auch seines letzten *qui pro quo* glücklich überstanden hat, schickt er sich von Neuem zur Flucht an. — Die Intrigue, welche er mit Fräulein Delmont zur Vereinigung der Liebenden durchgeführt, hat ihn inzwischen mit Marie noch inniger verbunden und bereits pocht der lose Schalk Amor sehr vernehmlich in Gersdorff's Herz. Eine düstere Wolke schwebt jedoch über dem Liebeshimmel Gersdorff's: der durch die Erzählung eines Bekannten geregte Verdacht, daß Marie und deren Mutter ein Paar jener gefährlichen Abenteuerinnen sind, die in Bädern nicht selten ihre Neze nach reichen Cavalieren auswerfen, um diese zu rupfen. Verdachtsgründe sind überdies vorhanden: die Mutter eine puzsüchtige, sehr anspruchsvolle Weltbame, die ihr Vermögen an der Börse verspeculiert hat, der Sohn, ein verzogener Thunichtgut, der sich in den Nächten an den Spieltischen herumtreibt und die besten Anlagen zu einem Prasser besitzt, die Tochter — eine Dame, von der die böse Zunge eines allerdings anrühigen Spielers Herrn Gersdorff zugeflüstert hat, sie habe in Montreux mit einem Herrn von der Tafel, einem Herrn Alfons von Savenah, nächstlicherweile im Kurgarten verdächtige Zusammenkünfte gehabt. Wovon leben diese Leute, deren Aufwand zu ihren Einkünften in keinem Verhältnisse steht? Wovon leben sie,

wenn die Tochter nicht unlautere Nebeneinnahmen besitzt? Vergebens kämpft Gersdorff's Liebe gegen diesen Argwohn an, vergebens sagt ihm sein Gefühl, daß dies reine, edle Geschöpf keiner Schlechtigkeit fähig sei. Die Verdachtsgründe mehren sich in jedem Moment. Als er einige Zettel, die Marie ihm mit Notizen in sein Versteck geworfen hat, besieht, findet er, daß es Stücke eines mit mehreren Siegeln versehenen Couverts sind, auf dessen Rückseite Mariens Adresse erkennbar wird. Kein Zweifel mehr, sie hat von jenem Herrn A. von Savenah, dessen Chiffren sich in dem Petschafte finden, Geldbriefe empfangen! Jene Erzählung von dem nächtlichen Rendezvous wäre also dennoch wahr! Während Gersdorff noch mit den bitteren Gefühlen kämpft, die diese verhängnißvolle Entdeckung in ihm wach gerufen haben, betritt auch Marie, die sich von der lärmenden Festtafel hinweggestohlen hat, den Salon. Es ist Nacht und der volle Mondschein bringt durch das Fenster in das dämmerige Zimmer, das Gersdorff jetzt zu verlassen im Begriffe steht. Mariens Erscheinen übt seinen ganzen Zauber auf sein gequältes Herz, das ihm mit vernehmlicher Stimme zuraunt: es ist unmöglich! In dieser tiefsten, aufgeregten Stimmung, die in Marie ihr Pendant findet, trägt er ihr Freundschaft, Liebe an, indem er ihr sagt, er wolle nicht nach ihrem Kummer fragen, wenn sie nur versichern könne: „ich that nichts Unrechtes!“ Marie betheuert dies mit einem Schwure und damit ist Gersdorff zufriedengestellt, die Zweifel sind gewichen.

Im vierten Acte entrollt uns der Dichter ein neues Bild. Wir befinden uns im Tanzsaale des Kurhauses zu St. Moritz, wo die fashionable Welt zu einem Tänzchen versammelt ist. Die Delmonts fehlen jedoch, weil man sie nicht eingeladen hat. Gersdorff ist entschlossen, diesem Schimpfe dadurch zu begegnen, daß er die Familie trotzdem in den Saal einführen zu wollen erklärt. Jener Spieler, der in seine Seele den ersten Verdacht warf, ist jedoch auch jetzt wieder da und wiederholt die Wahrheit seiner Angaben so nachdrücklich, daß Gersdorff neue Zweifel überkommen. Da tritt Marie ein. Sie soll ihm Rede stehen. Ein nebensächlicher Umstand — der Bruder hat 1000 Frcs. verspielt und sein Ehrenwort verpfändet — bringt das Gespräch auf Mariens Vermögenslage. Da die Mutter die Spielschuld nicht zu decken vermag, so verlangt sie von Marie, diese möge die Summe herleihen. Vergebens weigert sich Marie; man bringt in sie immer heftiger, selbst Gersdorff redet ihr zu. Da plagt Marie denn mit der Erklärung heraus, daß sie nichts mehr von ihrem Erbtheile besitze, denn sie habe es einem Pariser Geschäftshause übergeben und es in eine Lebensrente für ihre Mutter umwandeln lassen. Auf

diese Weise sei es gelungen, aus dem verhältnismäßig geringen Capitale ziemlich hohe Revenuen zu ziehen. Der ganze Act ist ohne Vorwissen der Mutter vollzogen worden. Damals, als Delmonts sich in Montreux aufhielten, hatte der Chef des Pariser Banthauses, Herr von Savenah, seinen Sohn zu Marie entsendet, mit dem das Geschäft heimlich ins Reine gebracht wurde, jenen Alfons, den Gersdorff im Verdachte des Einverständnisses mit Marie hält. — Nach dieser Eröffnung findet sich das Andere von selbst: Gersdorff und Marie werden ein Paar.

Wie in allen Bürger'schen Stücken, passirt auch in diesem Viel und Interessantes, aber auch hier wieder fließt der Strom der erfindungsreichen Phantasie zu stark. Die Wellen überstürzen förmlich einander und auch die Fäden der Handlung sind zu zahlreich. Im ersten Acte merkt man sogleich, daß Marie und Gersdorff zum Schlusse einander „kriegen“ werden; aber man erwartet auch, daß dieses Ziel durch den Plan von Gersdorff sen. in einige Entfernung hinausgeschoben werden wird. Wie wird sich nur der Dichter der Aufgabe entledigen, Herrn Gersdorff jun. zum Verzicht auf die ihm bestimmte Braut zu veranlassen? denkt der Zuschauer mit einiger Spannung, und als dies im zweiten Acte durch einige recht glücklich erfonnene Schachzüge erreicht ist, hält man das Stück eigentlich für beendet. Dieses Gefühl, das in allen anderen Arbeiten Bürger's wiederkehrt, beweist, wie lose seine Disposition ist und wie gerne er mitten in der Handlung von einem Thema auf ein anderes überspringt. Nach dem zweiten Acte tritt also ein anderes Motiv an die Stelle des bisherigen und zwar ein sehr ernstes: der etwas zweifelhafte Nimbus, der die Familie Delmont umgibt. Diesen zu zerstören, bildet in den beiden letzten Acten das Hauptziel des Dichters. Von der Familie Potter und den komischen Verwickelungen, in die Gersdorff sich hat verstricken lassen, ist später kaum mehr die Rede. Das Fräulein Potter hat ihr Ziel erreicht und damit ist dieser Faden zu Ende. — Wie der Contrast der beiden einander ablösenden Motive, so wirkt auch jener der Stimmungen auffällig, ja man möchte sagen befremdlich. In den beiden ersten Acten ist alles voller toller Laune und Uebermuth, ja es giebt dort sogar einige possenhafte Ansätze, und auch noch in der Hälfte des dritten waltet diese Lust am bunten Thunwadohu vor. Aber alsbald tritt das Sentiment in seine Rechte, und wir werden à la Lindau in eine schwärmerisch-romantische Mondschein-Nüßrung versetzt, in der es zum vollen Effect nur an einem obligaten Gedichte, an Harfentklang oder dergleichen Weinwert fehlt. Für Viele wird dieser Wechsel sicherlich recht willkommen sein,

denn Nührung verfehlt selten ihren Zweck. Aber vom Gesichtspunkte der Einheitlichkeit der Stimmung, die im Lustspiele verlangt werden muß, ist dies zu tadeln, und zwar um so mehr, je stärker der Dichter die Nachlust in dem Voraufgegangenen gereizt hat. Daß es bei einer so reichen Fülle von komischen Effecten, wie sie Bürger zu ersinnen weiß, nicht an allerlei recht gewagten und hart ans Unwahrscheinliche streifenden Situationen fehlt, wird Jeder leicht erkennen, der die Scenen im Potter'schen Hause mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt. — Auch das Motiv, auf das sich der Verdacht gegen Maria gründet, die Geschichte von der Rentenconvertirung, ist, bei Licht besehen, mindestens ein wenig wunderlich. Aber man läßt das noch gelten, weil diese Manipulation in der Vergangenheit spielt und das Näherliegende uns lebhafter beschäftigt. — Im Uebrigen gebührt jedoch dem Stücke die Anerkennung, daß es einen geschickten und geschmackvollen Dialog und hübsche, recht glücklich gezeichnete Charaktere enthält, bühnlich sehr wirkungsvoll und überhaupt so amüſant ist, daß man es nicht bedauern dürfte, den Abend daran gesetzt zu haben. Auch diese Arbeit beweist, daß Bürger unzweifelhaft zu den besten Lustspiel-Autoren zu zählen ist, die unsere neueste Literatur aufzuweisen hat. Wenn es ihm gelänge, sich in der Schule der Classicität an größere Einfachheit der Fabel und einheitliche Ausarbeitung zu gewöhnen, so dürfte er im Laufe der Zeit einer unserer besten Dramatiker werden, denn an Talent, Geist und Bildung gebricht es ihm nicht.

---

## Björnstjerne Björnson.

Man sage nicht, daß wir Deutschen im Theater nur den Franzosen zulauchen und sie als Vorbilder gelten lassen. Auf dem Gebiete der Kunst, speciell der dramatischen, sind wir Kosmopoliten. Jeder, der etwas Gutes bringt, ist uns willkommen, sei es, daß er aus dem Lande der Limonien oder des Whisky oder der eingesalzenen Heringe stammt. Wir öffnen allen Fremden mit gleicher Bereitwilligkeit die Pforten unserer Kunsttempel, und nationaler Chauvinismus, der uns Deutschen stets fremd gewesen ist, mischt sich gewiß nicht in die Empfindungen des Zuschauers im Theaterraum. Die Franzosen sind in diesem Punkte anders geartet. Wenn man sich erinnert, daß Pasdeloup, der berühmte Pariser Concertdirigent — man könnte ihn den französischen Bille nennen — deswegen ausgepiffen wurde, weil er deutsche Musik acht Jahre nach beendetem Kriege in seinen Concerten zum Vortrag bringen ließ, so kann man sich ungefähr eine Vorstellung von der Stimmung machen, die ein Franzose beim Anschauen eines deutschen Stückes in seinem Theater haben würde.

Die Kunst ist international und an keine Politik gebunden, wenn sie sich ihren Begriff rein und unverdorben erhalten will. Der lächerliche Eifer, mit dem nach dem Jahre 1870 von einzelnen rabiaten Deutschthümlern die Parole „hinaus mit den französischen Dramen“ in die Welt geschrieen wurde, hat glücklicherweise keine rechte Wirkung erzielt und ist wie ein Strohfeuer rasch verflackert, ohne daß man sehr darauf geachtet hat. Heute, nachdem die nationale Aufregung bereits seit geraumer Zeit unbefangener Anschauung gewichen ist, denkt kein verständiger Mensch mehr an die literarische Massenausbreitung der fremden Einwanderer von jenseits des Rheins



und die Theaterdirectoren ſind froh, wenn einer der vornehmen Bewohner des franzöſiſchen Parnaß ſich wieder einmal dazu bequemt hat, ein neues Stück zu liefern, das die Aufmerkſamkeit der literariſchen Welt feſſelt. — Ich halte den vielbefehten Import franzöſiſcher „Sittenſtücke“ für kein ſo großes Unglück, als die Puritaner der Literatur es thun, welche ſich den Anſchein geben, als verzweifeln ſie bereits an der deutſchen Sittigkeit, wenn eine neue Komödie, wie etwa „Fernande“ oder die „Fourchambaults“ das Publicum in Schaaren ins Theater lockt. Der Deutſche hat wenig Neigung zur Nachahmung franzöſiſcher Sitten. Ihm fehlt vor allen Dingen die Leichtigkeit des Blutes, der mit Leidenschaftlichkeit gepaarte Sanguiniſmus, der die Romanen charakteriſirt, auch behüten ihn die ſchwierigen Erwerbsverhältniſſe, ſein im Gemüthe wurzelnder Familienſinn, ſeine nüchterne, dem Romantiſchen und Extravaganten abgeneigte Lebensanſchauung davor, ſich den Verlockungen ſittlicher Ungebundenheit hinzugeben. Das Uebrige thut die Erziehung und die ſocialen und geſelligen Verhältniſſe. Wer nicht von Hauſe aus üble Anlage und unreine Neigungen in das Theater mitbringt, wird das franzöſiſche Sittenſtück ohne Schaden an ſeiner Seele zu nehmen recht wohl anſehen können. Für Kinder und Prüde iſt aber das Theater kein Ort der geiſtigen Erholung. Erwachſene junge Mädchen, die ſo traurig erzogen ſind, daß ſie z. B. „Fernande“ nicht ohne Verletzung ihres Sittlichkeitsgefühls und Schaden an ihrer Tugend anzuschauen vermögen, dürfen auch die meiſten Opern, Goethe's „Egmont“ und „Faust“ und Leſſing's „Emilia“ nicht ſehen und ſind zu bedauern, mehr aber noch die präſumptiven Männer ſolcher Mimosen! Letztere werden mit aller Energie darüber zu wachen haben, daß ſie nicht die Zier des Alkäon von ihnen empfangen.

Doch wohin führt der Eifer mich! — Ich wollte von Björnſon, dem hervorragenden norwegiſchen Dichter der Gegenwart ſprechen und bin auf die Franzoſen gekommen. Dieſe beiden Themen ſind nicht ſo weit von einander entfernt, als es auf den erſten Blick vielleicht ſcheint; denn wie Ferrari, der geiſtvolle Italiener, ſo iſt auch Björnſon ein Schüler der Franzoſen, was die Erfindung der ſpannenden Scenen, der wirksamen Situationen und der kritiſchen Verwickelungen anlangt. — Sein bedeutendſtes und in Deutschland am meiſten bekanntes Drama: „Ein Fallſſement“, hat daher ähnliche Erfolge errungen, wie die beſten franzöſiſchen Stücke.

Björnſon, geboren 1832, hat den Zenith ſeines Dichterruhms wohl bereits überſchritten, obwohl er noch ſehr fleißig die Feder führt und namentlich in den letzten Jahren auf dramatiſchem Gebiet mehrere

größere Schöpfungen vollendet hat, welche sich in seiner Heimat großer Anerkennung erfreuten. Seine Hauptstärke liegt in der erzählenden Kunst, der seine Landsleute eine Reihe höchst anziehend geschriebener und das Leben der Bauern poetisch schildernder Novellen verankern. — Als Dramatiker wird er von den Kennern der skandinavischen Literatur nicht so hoch gestellt, wie als Novellist. Horn, der anerkannt tüchtige Geschichtsschreiber der Literatur des skandinavischen Nordens\*), zollt ihm jedoch die Anerkennung, daß er auch hier Treffliches geleistet habe. Den Stoff für seine Dramen entnimmt er theils der Sagenzeit, theils der Geschichte: „Maria Stuart“, theils der Gegenwart: „Die Neuvermählten“, „Ein Fallissement“ und „Leonarda“. Neuerdings hat er nicht zum Vortheil seiner Schöpfungen mit seiner dramatischen Production politische Tendenzen verbunden, auf denen die Schauspiele: „Das neue System“, „Der Redacteur“ und „Der König“ beruhen. „Im Allgemeinen zeichnen sich die Björnson'schen Dramen durch vortreffliche Charakteristik und glänzende Behandlung der Diction aus,“ bemerkt Horn, „wohingegen es ihnen nicht selten an genügender Festigkeit der Composition mangelt.“ Einige seiner Novellen und Dramen sind übersezt; von beiden finden sich in der billigen Reclam'schen Ausgabe die besten: „Der Brautmarsch“ (Novelle), „Das Fischermädchen“ (Novelle), „Sjennöve Solbakk“ (seine bedeutendste Novelle, die seinen Ruf begründete); ferner die Dramen: „Ein Fallissement“, „Die Neuvermählten“, „Zwischen den Schlachten“ und „Leonarda“. Im Nachstehenden soll den beiden ersteren eine genauere Betrachtung gewidmet werden, zu welchem Behufe zuvörderst eine Erzählung des Inhaltes des Drama's: „Ein Fallissement“ vorausgeschickt sein mag. Der norwegische Großhändler Tjälde, ein industrieller Löwe, der in seinem ausgedehnten Etablissement die verschiedenartigsten Branchen des Handels und der Industrie cultivirt und durch Intelligenz, jahrelangen rastlosen Fleiß und durch geschickte Operationen sein Besitzthum zu bedeutender Blüthe entwickelt hat, ein Mann von Umsicht, Geschick und commercieller Tüchtigkeit, ist in Folge der wirtschaftlichen Calamität während der letzten drei Jahre durch ungünstige Conjunctionen dermaßen in Verrägniß gerathen, daß er fortwährend mit bedeutender Unterbilanz gearbeitet hat. Außerdem hat auch wiederholt fehlgeschlagene Agiotage seine ökonomische Situation verschlimmert und zwar in einer Weise, daß er genöthigt wird, die finanzielle Unterstützung eines Börsentrösus in Anspruch zu nehmen. Letzterer erklärt sich

\*) Leipzig 1880. Verlag von B. Schöfde (B. Elischer), S. 225 fgb.

zur Uebernahme des Geschäftes in Form einer stillen Theilhaberschaft bereit und kommt zu diesem Zwecke persönlich nach dem Wohnorte Tjälde's, um mit diesem die letzten Abmachungen zu vereinbaren. — Kurz vor der Ankunft dieses reitenden Helfers erscheint der Advocat Berent aus Christiania bei Tjälde: einer der scharfsinnigsten und geriebensten Anwälte, den Norwegen besitzt und der namentlich als mercantiler Beistand ebenso gesucht als gefürchtet ist, und veranlaßt Tjälde, sich vertraulich über den Stand seines Geschäftes auszuweisen, indem er ihm mittheilt, die norwegischen Banken hätten in Anbetracht der Gefahren einer herannahenden drohenden Krisis sich darüber geeinigt, von ihren Creditoren offene Aufklärungen über ihre Situation zu verlangen, um über den Grad der Sicherheit ihrer Clienten sich zu informiren. Tjälde sieht sich wohl oder übel genöthigt, diesem Ansinnen Folge zu leisten, um keinen Argwohn gegen seine Zahlungsfähigkeit zu regen und fertigt daher eine Bilanz an, welche über den wahren Stand seines Geschäftes täuscht. Nachdem dieser Betrug ausgeführt worden, kommt der Retter, um seine Zusage mündlich zu bekräftigen, auf Grund deren Tjälde sofort ein ganz bedeutender Credit eröffnet werden soll. Consul Lind — so heißt dieser deus ex machina — findet, daß Alles so ist, wie er es wünscht und scheidet dann von Tjälde mit der Versicherung, daß dieser auf ihn sicher zählen könne, weil ihm die Intelligenz des Mannes eine hinlängliche Garantie für eine sichere und gewinnbringende Anlage seines Geldes zu bieten scheine. Tjälde glaubt sich nunmehr vom Abgrunde des Verderbens gerettet. Advocat Berent, der als Mandatar der mit Tjälde arbeitenden und inzwischen argwöhnisch gewordenen Banken bereits seit mehreren Wochen Tjälde mit einem höchst raffiniert ausgedachten Spionage-System umgeben und dadurch Einsicht in die wahre Lage desselben gewonnen hat, indem er mit den Correspondenten Tjälde's ein geheimes Einvernehmen anknüpfte, erkennt sofort den mit der Bilanz versuchten Betrug und hat nichts Eiligeres zu thun, als dem zukünftigen Associé Tjälde's kurz vor dessen Heimreise reinen Wein einzuschenken, wodurch selbstredend alle Hoffnungen Tjälde's zertrümmert werden, da der Consul nunmehr seine Entschlüsse rückgängig macht. Hierauf begiebt sich der Advocat zu Tjälde zurück, weist ihm mit vernichtender Klarheit die Täuschung nach, macht ihm dann Mittheilung, daß er durch seine Intervention bei dem soeben abgereisten Geschäftsfreunde Tjälde's die Rettungsleine durchschnitten habe und nöthigt den verzweifeln den Kaufherrn, eine Insolvenzerklärung zu unterzeichnen. Tjälde, der sich nunmehr dem Untergange rettungslos Preis gegeben sieht, droht

zuerst den Advocaten und dann sich selber zu erschließen, wird indeß durch die fast an das Dämonische grenzende Kaltblütigkeit und eisige Ruhe seines Widersachers derart entwaffnet, daß er sich gebrochen und willenlos in sein Schicksal ergiebt und durch seine Unterschrift seinen Fall besiegelt. — Nachdem der Advocat den Unglücklichen verlassen, entdeckt dieser nunmehr auch seiner Familie die lange verheimlichte Lage und den jähen Zusammensturz der Firma. Um den Seinigen die Schande zu ersparen, beschließt er zu fliehen. Die treue Gattin, deren spähendem Auge die Gefahr längst kein Geheimniß mehr gewesen, und die mit nagendem Gram monatelang im Geheimen den Kummer ihres Mannes getheilt hat, fühlt die Nothwendigkeit dieses Schrittes und übergiebt, von Schmerz überwältigt, dem Geliebten das Einzige, was noch aus dem Untergange gerettet worden, die Ersparnisse langer Jahre, damit er den Häschern entkomme. Doch auch dieser Ausweg zeigt sich dem Bedrängten versperrt. Als er im Begriffe steht, sein Haus zu verlassen, empfängt er ein Billet von Berent, worin er benachrichtigt wird, daß Berent in der Voraussicht der Möglichkeit eines Fluchtversuches Tjälde's Haus unter polizeiliche Bewachung habe stellen lassen. — Um den Vermuthbecher bis zum Rande zu füllen, hat sich auch noch Walburg, eine von den beiden Töchtern Tjälde's, ein energisches, aber bis zur Uebertreibung sittenstrenges und fast unweiblich rauhes Mädchen, als sie von dem Vorgefallenen Kunde erhält, in unfindlicher Herzlosigkeit erbittert von dem Vater abgewendet, weil sie sein kaufmännisches Verfahren für verächtlich und zugleich in der langen Verheimlichung seiner schlimmen Lage eine Unehrllichkeit gegen seine Familie findet. Schnell entschlossen und thatkräftig, wie sie von Natur ist, erklärt sie die Ihrigen ihrem Schicksale überlassen, sich selber aber unter Fremden ihre Existenz sichern zu wollen. Der eigenen Schwester, die fassungs- und rathlos an sie die Frage richtet, was aus ihr, was aus den Eltern werden solle, wenn sie, die Erfahrenere und Stärkere den Ihrigen ihren Beistand entziehe, antwortet sie mit ingrimmigem Hohne, sie möge als Magd sich einen Dienst suchen, die Eltern aber möchten sehen, wie sie selber mit ihrem Schicksal fertig würden. — Bezeichnend für ihren Charakter ist hierbei noch der fernere Umstand, daß Walburg sich vornimmt, als Cleve in das Comptoir jenes Mannes einzutreten, der zu den schlimmsten Gegnern Tjälde's gehört und den Hauptanstoß zu dessen Ueberwachung und dem daraus resultirenden Sturz der Firma gegeben. — Wenn das eigene Kind so sehr die Stimme des Herzens zu ersticken vermag, wie viel weniger kann es dann auffallen, daß auch der Bräutigam

der jüngeren Tochter und andere dem Hause nahestehende Personen wie die Ratten das sinkende Schiff, die Stätte des Unglücks verlassen! Nur einer erweist sich von verlässlicher Treue und Anhänglichkeit: Sannäs, der erprobte langjährige erste Buchhalter Tjälde's. Er hat sich in den Jahren seines Dienstes mit saurer Mühe ein kleines Vermögen erspart und kommt nun, in jener Stunde, in der alle Stützen der Bedrängten zusammenbrechen, um seine Habe dem Chef anzuvertrauen, damit er von Neuem einen Erwerb darauf gründen könne. Er selber, der seit Jahren eine tiefe, leider unerwiederte Liebe für Walburg in seiner Brust geborgen, dafür aber von Letzterer nur Verachtung und bittere Kränkung erfahren, will den Wandersstab ergreifen, um sein herbes Weh jenseits des Oceans zu ver-  
gessen. Im Begriffe, diese Entschlüsse zur Kenntniß Tjälde's zu bringen, begegnet er Walburg und hört von ihr, daß sie das elterliche Haus zu verlassen gedenke. In gerechter Entrüstung macht er ihr darüber die herbsten Vorwürfe und rührt ihr dadurch derartig das Gewissen, daß sie ihr Unrecht einsieht und andern Sinnes wird. Walburg erklärt sich nunmehr bereit, dem Vater ihre Kraft zu widmen, die sie zuvor in fremdem Dienste zu verwerthen gedachte, bestimmt aber dann auch durch eindringliche Vorstellungen Sannäs zum ferneren Verbleiben in Tjälde's Hause.

Es vergehen drei Jahre. Wir finden nach Verlauf dieser Zeit die Familie Tjälde in einem kleinen Küstenorte wieder, wo der Chef der ehemals so glänzenden Firma sich ein neues Heim und einen neuen Wirkungsfreis gegründet hat, unterstützt von der treuen Beihilfe der Seinigen und des wackern Buchhalters Sannäs, der in Walburg eine rastlose Gehülfin gefunden hat. Das Geschäft hat unter der intelligenten Leitung des in der Schule des Unglücks gestählten, vielerfahrenen Kaufherrn schnell einen unerwarteten Aufschwung genommen und der vielgeprüften Familie nicht nur eine gesicherte Existenz verschafft, sondern Tjälde auch außerdem noch in den Stand gesetzt, den noch vorhandenen Verpflichtungen aus seinem Concurse, die mittlerweile durch einen günstigen Umschlag in der Conjunction um ein bedeutendes reducirt worden sind, eines Theils zu genügen, andern Theils eine sichere Unterlage für ihre allmähliche Tilgung zu schaffen. Es ist ein Accord zu Stande gekommen, der alle Vetheiligten zufriedenstellt und den an Tjälde's Namen haftenden Matel auslöscht. Damit ist auch Friede und neue Schaffensfreude in das Haus eingekehrt und auch der Segen der ehrlichen Arbeit und des rechtschaffenen Strebens fehlt demselben nicht. Aus dem früheren Widersacher Berent ist ein warmer,

theilnehmender Freund geworden, der das Haus mit Rath und That unterstützt. Die Spuren des Sturmes, der über das Haus des Großkaufmanns vor drei Jahren dahingegangen, sind bis auf wenige Ueberreste verschwunden, wir sehen eine glückliche Familie wieder. Nur Einer hat noch nicht den Frieden seiner Seele wiedererlangt: Sannäs, der treue Diener seines Herrn. Immer noch nagt der Wurm des Grams über seine hoffnungslose Liebe an seinem Herzen. Nachdem Sannäs das gestrandete Wrack seines Herrn wieder flott und seetüchtig machen geholfen, glaubt er seine Mission erfüllt zu haben und nunmehr seinen bereits vor drei Jahren beschlossenen Auswanderungsplan zur Ausführung bringen zu sollen. Im Begriffe, der heimathlichen Schwelle und zugleich auch dem Grabe seiner Hoffnungen und Wünsche für immer den Rücken zu wenden, wird er von Walburg mit liebender Gewalt zurückgehalten: Das Herz des Mädchens hat eine Wandelung durchgemacht und an die Stelle der schroffen Kälte ist innige Hinnäherung getreten. Eine solenne Verlobung beschließt die Scene. — Das ist in den markantesten Zügen der Gang der Handlung. — Der Leser wird schon aus dieser in den Hauptzügen gegebenen Skizze ersehen haben, daß wir es mit einer ganz eigenartigen Abart des Dramas, mit einem Tendenz-Drama zu thun haben. Hiermit ist eigentlich schon Alles gesagt, was vom Standpunkte der Kritik zu sagen wäre. Das Tendenz-Drama verhält sich zum idealistischen Drama wie etwa die Mode zur allgemeinen, nationalen Sitte, wie Parteipolitik zu den unwandelbaren Principien der Staatsweisheit — wie das Vergängliche zum Unvergänglichen. Die Tendenzdichtung, die an die Stelle der ewig lebenden, unvergänglichen Idee den Gedanken der jeweilig herrschenden Zeitrichtung setzt, hat ihre Wurzeln in dem Boden ihrer Zeitperiode; sie stirbt dahin, sobald die Zeit, der sie ihr Entstehen verdankte, einer andern weichen muß. Sehr drastische Beispiele bieten dafür die sogenannte Sturm- und Drangperiode, die Periode des Welt Schmerzes und die romantische Literatur-Epoche: Hier dominirten ästhetische Tendenzen und gaben dem literarischen Schaffen ihr Gepräge. Zur Zeit, als sich die Nationalitätsgefühle aus ihrem Jahrhundertlangen Schlummer wieder aufzurichten begannen, entstand die politische Tendenzpoesie. Die politische Wochenstube von Pruz ist für das Drama eines der bezeichnendsten Beispiele dieser Gattung; auf dem Gebiete der Lyrik ließen sich zahllose Beispiele von Herwegh, Freiligrath, Gukow und allen anderen Mitarbeitern unserer neueren Literatur anführen, welche das Banner der Nation unter den weithin tönenden Klängen ihrer Lyra entrollen halfen.

— Nach hundert Jahren werden alle diese edelsten Blüthen der Tendenzpoesie höchstens den Literaturforschern bekannt sein, ebenso wie heute kaum noch Jemand aus dem weiteren Kreise der Gebildeten Müllner's Schuld, Klinger's Sturm und Drang, Grillparzer's Ahnfrau und ähnliche Erzeugnisse längst begrabener Tendenz-Literatur-Epochen mehr als dem Namen nach kennt. — So wird es auch den modernen Tendenz-Dramen ergehen, die ihre Entstehung der herrschenden Richtung ihrer jeweiligen Zeitläufte verdanken. Es ist das gewissermaßen eine durch die Gesetze der Aesthetik gerechtfertigte Naturnothwendigkeit. Sobald das Verständniß und damit das Interesse für den Charakter der bezüglichen Zeit und für seine pathologische Beschaffenheit geschwunden ist, läßt auch das Interesse an dieser Dichtungsgattung nach, bis es allmählich erlischt. — Es läßt sich freilich nicht in Abrede stellen, daß dieses Drama zu den edleren Erzeugnissen der Tendenz-Dichtung zu zählen ist, und daß es daher länger sich behaupten wird, als viele andere Erscheinungen derselben Kategorie, allein auch sein Flug wird in dem Momente erlahmen müssen, in welchem andere Ideen die heutigen in den Hintergrund drängen. Wie anders stellt sich dagegen die ideale dramatische Dichtung unserer Klassiker zur Nation. Sie lebt ewig und ist unvergänglich, weil sie eben an keine Zeit gebunden ist. Das ist der Unterschied zwischen der idealistischen und der Tendenzpoesie.

Björnson hält uns an einem drastischen Beispiele vor Augen, wohin der Börsenschwindel, die Speculationswuth und der Götendienst des goldenen Kalbes führt, von dem heute die ganze Welt ergriffen ist. Wir sehen in ungemein frischem und lebendigem Colorit, wie sich der gährende Rachen des Moloch öffnet, um sein Opfer zu verschlingen, und wir empfinden inniges Mitgefühl mit dem Jammer, in den die entseelten Angehörigen ausbrechen beim Anblicke des Halbzerfleischten, der durch eigenes Verschulden sich sein Unglück zugezogen. Mit theilnehmender Freude sind wir Zeugen der sich vollziehenden ethischen Regeneration, der Rückkehr vom Schwindel zur redlichen Arbeit und mit herzlicher Genußthuung folgen wir dem harmonischen Abschluß, der mit allem Unglück versöhnt. Ist damit der Zweck des Dramas erreicht? Insofern, als es der Mitwelt gleichsam den Spiegel vorhalten soll, gewiß, zumal, wenn der Spiegel ein so schön geschliffener, krystallklarer ist, wie dieser. In ethischer Hinsicht hat der Dichter seine Aufgabe mit ebenso viel Geist als Scharfblick und Darstellungstalent allerdings gelöst. — Es entsteht indessen hierbei die Frage, wie er sie gelöst habe. Man kann eine

ethische Aufgabe in verschiedener Weise, nämlich kunstvoll und kunstlos, sogar auch kunstwidrig lösen. Der Dramatiker darf nur das Erstere. Aesthetisch genommen, ist die Behandlung des Motivs — Kennzeichnung der unredlichen Speculationswuth — innerhalb der drei ersten Acte ziemlich correct. Das Streben Tjälde's, seine in Verfall gerathenen Verhältnisse durch riskante aber im Falle des Gelingens gewinnreiche Börsenspeculationen zu regeln, und dadurch das Wohl seiner Familie und seiner zahlreichen Arbeiter dauernd vor der Gefahr zu sichern, der Kampf für Weib und Kind gegen die Widrigkeit der Zeitumstände hat entschieden das Kriterium des Tragischen für sich. Hegel definirt den Begriff des Tragischen als einen subjectiv berechtigten sittlichen Conflict. Das Ringen eines Mannes mit der Uebermacht des Geschickes im Dienste subjectiv berechtigter Interessen und sein schließliches Unterliegen in diesem durch eigenes Verschulden provocirten Conflict erregt „Furcht und Mitleid“, ist großartig und erschütternd zugleich, also stofflich für die dramatische Bearbeitung wohl geeignet. In dieser Hinsicht hat den Dichter ein unleugbar richtiges Gefühl geleitet. — Der Unterschied zwischen Tragödie und Schauspiel pflegt kurzweg dahin präcisirt zu werden, daß in jener der Held untergeht, indem die Krisis eintritt und zur Katastrophe führt, während im letzteren die Handlung einen versöhnenden Umschwung, sei es im Augenblicke, sei es kurz nach dem Ausbruche der Katastrophe erfährt. Beiden Gattungen aber ist der tragische Conflict gemein. Die meisten Schauspiele weisen die zweite Modalität der Entwicklung auf, weil sie die bequemere — allerdings aber auch weniger kunstvolle ist. Auch Björnson hat sie angewendet: die Krisis tritt im dritten Acte ein, vollzieht sich vollständig, indem der vernichtende Schlag voll und ganz auf Tjälde's Haus niederfällt und dann tritt hinter dem Vorhange eine neue Periode der Umkehr ein, deren Resultat wir im letzten Acte erfahren. Kunstreicher wäre es jedenfalls gewesen, wenn im kritischen Momente — nicht der antike *Deus ex machina*, aber doch irgend eine andere Intervention eingetreten wäre, welche den vernichtenden Streich der Nemesis aufgefangen hätte. Es hätte an einem „kalten Schlage“ völlig genügt. In welcher Weise diese Wendung zu arrangiren gewesen wäre, ist hier nicht nöthig weiter zu erörtern. Gegen alle Regeln der dramatischen Architectonik hat indessen der Dichter die Krisis auch noch in den vierten Act hinein verlängert und uns den Beginn der nun folgenden Feuersbrunst vorgeführt. Wir nehmen das Gefühl der Vangigkeit und Vestrückung, das in uns die Zeugnenschaft bei diesem



traurigen Ereigniß regt — im vierten Act ist nämlich nur noch das Kriterium des Traurigen vormaltend, nachdem im dritten das tragische Element zu seinem Abschluß gekommen — mit hinüber in den fünften. Es fehlt eben an der vorbereitenden Vermittelung für den versöhnenden Schluß. Aus diesem Grunde kommt der letztere denn auch überstürzt. In regelrecht construirten Dramen (vergleiche Freytag's Technik p. 100 fgb.) hat der vierte Act bereits die Umkehr der Handlung in ihrem Beginne zu zeigen. Das Löschchen muß bereits erfolgt sein und es beginnt nun das Forträumen des Schuttes und der Wiederaufbau. Der fünfte Act zeigt uns dann das fertige Gebäude und die glücklich der Gefahr Entronnenen. Das ist nun, wie bemerkt, bei unserem Drama ganz anders. Im vierten Act brennt es lichterloh und im fünften ist Alles wieder blank, neu und sauber hergestellt. Der Zuschauer hat aber ein Recht, zu beanspruchen, daß ihm dieser Uebergangsproceß, wenn auch vielleicht nur im ersten Stadium, vorgeführt werde, es soll eben nichts unvermittelt geschehen. Natürlich müssen dann auch andere Wege gewählt werden, um Tjälde zur Wiederaufrichtung zu führen, er muß auch die Prüfung langsame durchmachen und in harter Arbeit sich wieder allmählich empor-schwingen. — Während der vierte Act nur eine Tortur für die Zuschauer ist, weil hier alles Erhabene und Großartige mangelt und nur an das Mitleid appellirt wird (das Traurige ist nicht Gegenstand des Kunstschaffens, weil es nicht erhebend wirkt), enthält der letzte Act nur eine alltägliche abgedroschene Mißrscene mit obligater Verlobung. Das ist einfach trivial: wie viele Possen haben diesen wohlfeilen Schluß! — Es bleibt bezüglich der Structur noch zu bemerken, daß auch der zweite Act eigentlich nicht ganz organisch mit dem ersten verbunden ist, weil die Handlung darin einen Stillstand erleidet. Er ist gewissermaßen ein dramatisches Entrefilet; denn daß Lind seine Zusage gegeben, Tjälde zu helfen, wissen wir bereits aus dem ersten Acte. Der zweite konnte unter geringfügigen Aenderungen ganz bequem fortgelassen werden, ohne daß es der Klarheit der Handlung schadete. Er ist ganz und gar eine Episode, deren Fehlen Niemand bemerken würde.

Sehen wir uns zuvörderst Erfindung und Composition der Handlung näher an. — Die Hauptmomente, welche am meisten die Kritik herausfordern, sind die Uebergabe der Bilanz an den Advocaten Berent und das Auftreten des Letzteren gegen Tjälde. Ich bin nicht genugsam in die kaufmännische Praxis eingeweiht, um die Glaubwürdigkeit eines derartigen inquisitorischen Vorgehens, wie die norwegischen Bankten gegenüber ihren Clienten es für nöthig er-

achten, beurtheilen zu können, fürchte indessen, daß dasselbe aller kaufmännischen Sitte widerspricht. Gelbinsstitute geben in der Regel nicht ohne genügende Sicherheiten an Geschäftsleute Credit, zumal nicht so außerordentlich vorsichtige, wie diese norwegischen Banken. Es ist daher schon von vornherein nicht der Wahrscheinlichkeit entsprechend, daß sie zu ihrer Veruhigung der Einforderung der bezüglichlichen Bilanzen sollten bedurft haben. Angenommen jedoch, es wäre so, welches Institut würde sich dann wohl mit einer privaten Bilanz abfinden lassen? Es ist ein reiner Hohn auf die jenen Banken beige-messene spinöse Strenge und schlaue Gewissenhaftigkeit, daß sie nicht von einem vereidigten Bücherrevisor oder wenigstens von einem ihrer Vertrauensmänner sollten die Bilanzen haben aufstellen lassen. Diese Beamten sind zur strengsten Verschwiegenheit verpflichtet und in der Regel unbedingt vertrauenswerth. — Ein weiteres Bedenken richtet sich gegen die Aushändigung der Bilanz selber. — Der frühere Generalsecretär des deutschen Handelstages, Dr. Alex. Meier in Berlin, eine Capacität in Handelsfachen, hat zuerst darauf hingewiesen, daß die Aushändigung der Bilanz eine mit der sonstigen Umsicht Tjälbe's absolut nicht zu vereinende Thorheit sei. Björnson hat darauf erwidert, er habe Tjälbe nur als Schwindler gezeichnet, und diese Aushändigung erfolge daher weniger aus Bedrängniß, wie aus Eicht zu hintergehen. Der Einwand wird jedoch durch die ganze Zeichnung Tjälbe's in unzweifelhafter Weise als hinfällig erwiesen. Tjälbe erscheint nach der letzteren durchaus nicht als Schwindler, als solcher wäre er im letzten Acte ganz unmöglich; endlich aber würde auch damit sofort seine ganze ästhetische Existenzberechtigung vernichtet und dem Stück der Lebensfaden durchschnitten sein: wir hätten dann nicht mehr den berechtigten Conflict mit der Uebermacht der Umstände, sondern lediglich eine häßliche Leidenschaft in ihrer nackten Blöße als das ästhetische Motiv zu betrachten — d. h. etwas, was dem Zwecke des Dramas schnurstracks zuwiderläuft. — War überbies Tjälbe moralisch gezwungen, den Betrug zu verüben? Keineswegs. Consul Lind hat ihm ja wenige Augenblicke zuvor telegraphisch mitgetheilt, daß er ihm helfen wolle. Wozu bedurfte er dann noch der Banken? — Er konnte es getrost auf deren Ungnade ankommen lassen. Hinterher, nachdem er den Credit von 100,000 Species von Lind empfangen hatte, mußten sie ja doch merken, daß es keineswegs schlecht um ihn stände. Hier ist mithin eine schwache Stelle. — Aehnliche Einwände begegnen uns, wenn wir das Vorgehen des Advocaten genauer prüfen. Zu welchem Zwecke drängt dieser Tjälbe zur Erklärung der Insolvenzen? Ein Geschäft wie dieses, welches durch einen entsprechenden

Credit über Wasser gehalten werden konnte, wenn der Leiter eben der rechte Mann war, verliert selbstredend durch den Sturz der Firma derart an Werth, daß kein verständiger und praktischer Geldmann, der darauf Credit gegeben hat, es zum Concurse treiben wird. Berent, der glänzende juristische Kopf, erweist daher seinen Mandanten sicher einen üblen Dienst, daß er Tjälde zu Fall bringt. Wenn diese letzteren gleichwohl lediglich auf den Concurse Tjälde's hinarbeiteten, so hätten sie dieses übrigens durch Berent schon vier Wochen früher bewirken können, denn Berent erklärt, er kenne seit Wochen bereits die wahre Lage Tjälde's. Wozu bedurfte es dann aber noch des Mandatars, die Bilanz zu fordern? Lediglich um Tjälde in Versuchung zu führen, ihm eine Schlinge zu legen? Wer hätte ein Interesse daran? Malice soll ja nicht als Beweggrund angenommen werden. — Tjälde hätte aber gar nicht nöthig gehabt, seine Insolvenzerklärung zu unterzeichnen. War denn die Bilanz in der That ein Betrug im strafrechtlichen Sinne? Mir scheint das sehr zweifelhaft, da Tjälde den Betriebs- und Nutzungswerth seiner Etablissements, Berent dagegen den absoluten Taxwerth veranschlagt hat. Wer von Beiden hat da Recht und wer Unrecht? Wahrscheinlich keiner, denn bei einer sachmännischen Taxirung würde der wahre Werth wohl in der Mitte liegend zwischen beiden Extremen gefunden worden sein. War aber in der That ein Betrug im Sinne des Gesetzes nicht begangen worden, so entfällt damit auch sofort das Pressionsmittel, welches Berent zur Erzwingung der Insolvenzerklärung anwendet. (Ob nicht ein solches Verfahren nach deutschem Recht unter den §. 253 des R.-Str.-G. fallen würde, mögen Criminalisten entscheiden.) Endlich muß es noch als äußerst unglaublich erscheinen, daß Berent es gelungen sein sollte, durch Aushorchen der Correspondenten Tjälde's in dessen Geschäftsgeheimnisse einzubringen. Abgesehen von der Schwierigkeit eines solchen Verfahrens, würde es doch allen Regeln des kaufmännischen Anstandes und Herkommens zuwiderlaufen, wenn Geschäftsfreunde so gröblichen Vertrauensbruch begehen würden — zumal gegenüber einem Advocaten, der doch sofort ihren Argwohn regeln mußte. Discretion ist bekanntlich eines von den obersten Geboten im kaufmännischen Verufe und wird selbst von Leuten, die sich gegenseitig nicht das Weiße im Auge gönnen, gewissenhaft beobachtet. Der Kaufmann setzt einen gewissen Stolz darin, sich in diesem Punkte frei von jedem Vorwurf zu wissen. Um wie viel mehr wird dieses Princip unter Geschäftsfreunden gegenüber Unberufenen gewahrt werden. Was müssen das für Tröpfe gewesen sein, die, als sie Berent über die Lage ihres Patrons unterrichteten, nicht überlegten, daß

diese Indiscretion möglichenfalls schädliche Folgen auch für sie selber haben könne? Auch hier haben wir es mithin wieder mit einer Unwahrscheinlichkeit zu thun. Vielleicht wird der Dichter zur Widerlegung solcher Einwürfe Manches anzuführen wissen -- ich glaube aber schwerlich mit Erfolg. Aber angenommen selbst, er könnte wirklich diese Bedenken zur Ruhe verweisen, so lehrt schon der Umstand, daß solche überhaupt sich laut geltend machen dürfen, zur Genüge, daß das Gefüge der Handlung keineswegs so fest verankert ist, als man es von einem an sich tüchtigen Werke verlangen muß. Der Zuschauer soll eben keinen begründeten oder selbst nur anscheinend begründeten Anlaß zu Bedenken finden, so zweifellos und unanfechtbar müssen Grund und Folge mit einander verknüpft sein.

Gehen wir nunmehr zu der Charakterzeichnung über, so ist nicht zu leugnen, daß sich hierin eine ganz eminente plastische Gestaltungskraft offenbart, welche es versteht, interessant und scharf zu individualisiren und die Figuren mit der nöthigen Wirkksamkeit auszustatten. Das Tirocinium freilich läßt sich auch in dieser Hinsicht daran erkennen, daß nicht durchweg die erforderliche Consequenz der psychologischen Schilderung bewohnt. Zunächst kann man es nicht verstehen, wie Berent, der in den ersten drei Acten als ein eifriger, hartherziger, unbeugsamer Ränkeschmied, als eine echte criminalistische Hyäne auftritt und wie ein unheimlicher Vampyr überall Furcht und Scheu regt, später zu einem herzlich theilnehmenden, wohlwollenden, freundlichen Manne und noch obendrein zum Freunde Tjalde's werden kann. Zwar deutet er diesem bereits am Schlusse des dritten Actes an, daß er auf ihn zählen könne „bei Tag und Nacht“; — worauf sich indessen diese Theilnahme, die mit dem Vorausgegangenen in einem unvereinbaren Widerspruch steht, gründet, bleibt unerklärt: man weiß nicht, ob er ein eiserner Princip-Mensch mit einem Actenfascikel statt des Herzens in der Brust, oder ob er ein hämischer Menschenpeiniger, ein Planmacher und Hezer oder gar ein wackerer, warmer Verteidiger des Rechtes und zugleich auch ein theilnehmender Freund der Bedrängten sei. Nach Maßgabe der ganzen Veranlagung der Handlung scheint das Letztere vom Dichter intendirt worden zu sein. Man möchte gewiß ihm auch gerne glauben, wenn nur nicht so viele Scrupel dabei sich mel deten, welche die Auffassung verwirren. Bei alle dem ist die Figur freilich so effectvoll gehalten, daß man ihr mit größtem Interesse folgt und mit Spannung jeden Zug, jede Bewegung beobachtet, um ihr Inneres zu errathen: sie bildet ein interessantes Charakter-Problem. Ist die Zeichnung Berent's unvollendet, so ist die der Walburg vollends unhaltbar.

Zuerst erscheint sie als eine kalte Moralistin, um deren bitteren Mund niemals ein fröhliches Lächeln spielte, als ein höhnisches hochmüthiges Mann-Weib, von frühreifer, verbitterter Lebensanschauung, dessen Principienstrenge sich bis zur schändlichsten Lieblosigkeit verirrt; gleich darauf verwandelt sie sich aber in das directe Gegentheil, lediglich in Folge einiger harten Vorhaltungen von Seiten Sannäs; endlich schmilzt dann auch ihr Stolz und ihre Schroffheit in den Sonnenstrahlen einer urplötzlich sich entwickelnden Liebe, deren Entstehungsgeschichte ein völliges Räthsel bleibt. Man verweise nicht auf die Achtung und Dankbarkeit Walburg's gegen Sannäs. Wenn diese das Motiv abgeben soll, so hätte sie ihn schon drei Jahre früher lieben müssen. Uebrigens entwickelt sich in einem so strengen Charakter wie diesem nicht unmittelbar Liebe aus bloßer dankbarer Werthschätzung. Man muß das Alles entweder für Caprice nehmen oder an einen moralisch haltlosen Charakter glauben — und doch soll Walburg nach des Dichters Darstellung gerade durch Charakterstärke imponiren. Das verstehe wer kann. Walburg ist für mich ein psychologisch völlig confuses Wesen, über das man schlechterdings nicht Klarheit erlangt und ich stimme jenem Frankfurter Kollegen durchaus bei, der da bemerkt, dieses Ehepaar Walburg und Sannäs müsse zuversichtlich schon nach den ersten vier Wochen auf Scheidung antragen. — Gibt es denn sprödere Gegensätze, als diese halb-emancipirte, herzlose Asketin und den tiefempfindenden, grundbraven und goldtreuen, still-bescheidenen, schüchtern-unbeholfenen Sannäs? Die Leute können ja nicht glücklich leben! Sannäs dagegen ist eine wahre Prachtseele — man möchte den linkschen, scheuen, einsilbigen und doch so edlen und liebenswerthen Menschen an das Herz drücken, so wohlthunend wirkt er auf das Gemüth. — Die übrigen Gestalten werden allesammt um Kopfhöhe von der glänzenden und imposanten Erscheinung Tjälde's überragt, die in der düsteren Beleuchtung der rings sich aufthürmenden unheilswangern Wetterwolken unsere Theilnahme und Bangen in doppeltem Grade in Anspruch nimmt, da wir Zeugen der Gefahr sind und die Anstrengungen verfolgen können, die Tjälde macht, um ihr zu begegnen. — Die Gestalt ist mit großer Sorgfalt bis in ihre Einzelzüge correct und mit schöner lebenswahrer Plastik geschaffen, sie imponirt ebenso sehr, als sie Sympathien weckt, schade, daß die peinliche und demüthigende Situation, in der sie sich im vierten Act zeigt, den Eindruck in etwas einschränkt. — Auch die beiden Frauengestalten: Hanna Tjälde und deren jüngere Tochter sind lebenswahre und glücklich concipirte Gebilde, die von ungewöhnlicher Kunstfertigkeit in der Menschendarstellung bereitetes Zeugniß

geben. — Außer ihnen wären noch der Consul Lind, der Cavallerie-lieutenant Hamar und der Braumeister Jacobson bezüglich der Charakterzeichnung lobend zu erwähnen, weil auch sie obwohl mehr zurück-tretend, dennoch mit Fleiß und Geschick modellirt erscheinen und in sichern und scharf bestimmten Contouren vor den Zuschauer hintreten.

Die Sprache ist frei von aller rhetorischen Ornamentik, schlicht und stets realistisch, ohne in das Gewöhnliche überzugehen, dabei aber markig und wirksam. Eine ganz besondere Virtuosität läßt sich in der scenischen Maché erkennen. Björnson versteht es, den Effect so geschickt anzubringen, daß der Erfolg der Scenen nicht fehl-schlagen kann, woher denn selbst in den beiden stark abfallenden letzten Acten das scenische Interesse sich in Spannung befindet. Hielte damit die Befriedigung gleichen Schritt, so wäre gegen das Stück nichts einzuwenden. Der äußere Erfolg am Schlusse war ein sehr zweifelhafter. Wahrhaft durchschlagend wirkte der in der That meister-lich gehaltene dritte Act — ein scenisches und ebenso sehr auch ein dramatisches Bravourstück.

Weit weniger gebiegen als das eben besprochene Stück, das trotz der Lücken und Schwächen der Composition dennoch durch seine höchst spannende Fabel und die ungeachtet mancher Fragwürdigkeit doch äußerst interessanten Charaktere die Aufmerksamkeit fesselt und den Geist anregt, ist das zweiactige, in Deutschland auf vielen Bühnen gegebene Schauspiel „Die Neuvermählten.“ —

Neuvermählte, die auf der Bühne erscheinen, dürfen natürlich nicht des Lebens ungetrübte Freude kosten, vor allen Dingen nicht jene Glückseligkeit völligen Versunkenseins in den Frühlingstraum der Liebe empfinden, wie ihn die Romandichter zu schildern pflegen. Das ist ganz natürlich. Denn ein girrendes und kosendes Paar, das nur in säuselndem Aeolsharfenklang miteinander Gefühlsaustausch zu pflegen versteht, würde langweilig werden. Es ist schon genug, daß solche Scenen sich in Romanen fortwährend bis zum Ueberdruß wiederholen. Im Drama müssen die Charaktere sich aneinander schleifen, und es muß Frictionen und mitunter auch wohl Funken geben. Wie sich Derartiges entwickelt, hat Wilbrandt in seinem geistvollen und gebiegenen Schauspiel: „Die Vermählten“ höchst interessant dargestellt. — Auch Björnson sucht in seinem gleichnamigen Drama, das mit Unrecht die Bezeichnung „Lustspiel“ führt, da es durchaus im Charakter des Schauspiels gehalten ist, einen ähnlichen psycho-logischen Reibungsproceß zur Anschauung zu bringen, indem er uns ein junges Ehepaar vorstellt, welches sich im Hause der Brauteltern aufhält und durch die indirecten Einflüsse der letzteren, wie sie ja

unter den obwaltenden Verhältnissen unvermeidlich sind, miteinander uneins wird, weil die junge Frau ein rechter Augapfel der Familie und daher ein verwöhntes Trostköpfchen, den Eltern mehr Rücksichten zollt, als dem eigenen Mann, den sie zu lieben meint, dem sie aber trotzdem nicht das kleinste Opfer zu bringen vermag, sobald die Eltern dabei zurückstehen sollen. — Als dem jungen Gemahl die Situation derart unerquicklich zu werden beginnt, daß er fern von den Schwiegereltern sich ein anderes Asyl und einen selbstständigen Beruf zu wählen beschließt, da setzt die kleine Frau ihm so energischen Widerstand entgegen, daß er alle seine Energie zusammennehmen muß, um seinen Vorsatz gegen die gemeinsame Opposition von Kind und Eltern auszuführen. Man sollte nun meinen, daß dieser Act der Energie, wenn er auch im Moment in der jungen Gattin einige schmerzliche Empfindungen hervorzurufen geeignet ist, gleichwohl zum Heil des Paares dienen und bald seine Dornen verloren haben wird, da die Leuten ja einander von Herzen zugethan sind und überdies noch in einem Fräulein Mathilde, ihrer beiderseitigen vertrauten Freundin, eine Vermittlerin mitnehmen, durch deren begünstigenden Einfluß die Verstimmung, wenn sie überhaupt Platz greifen sollte, leicht gehoben sein möchte. Allein hierin hat der Zuschauer doch die Rechnung ohne den Dichter gemacht — denn als ein Jahr verstrichen ist und wir das Paar in seiner eigenen Häuslichkeit wiederfinden, da bietet sich dem erstaunten Blicke ein düsteres Bild häuslicher Zerrissenheit und Friedlosigkeit dar. Der Starrsinn und die Empfindung einer tiefen Demüthigung haben anscheinend die zarte Knospe aufkeimender Liebe in der jungen Gattin in stachelichten Groll und finstere Verbitterung verwandelt, und wie sehr auch der Gatte um ihre Liebe geworben und ihre Versöhnung zu erlangen bemüht gewesen — Laura hatte keine Nachsicht üben mögen aus Stolz und verletzter Eigenliebe. Man denke, ein ganzes Jahr konnte in solchem Haber vergehen, ohne daß je in Laura eine Stunde der Reue den Wunsch nach einer freundlicheren Gestaltung des öden Nebeneinanderlebens und eine Aenderung ihres Wesens hervorgerufen hätte! — Der Zufall führt einen neuen Roman in das Haus, aus dem Mathilde der Freundin vorliest und der mit überraschender Treue ein ähnliches Eheproblem behandelt, jedoch damit endet, daß jeder von Beiden die Leere des Herzers mit verbotener Liebe erfüllt und sich so die Eheleute einander für immer verlieren. Die Dichtung und ihre Lehre macht auf Laura einen tiefen Eindruck, dessen Wirkungen ihr noch nicht völlig bewußt geworden sind, als auch schon ein Brief die nahe bevorstehende Ankunft der Eltern ankündigt. Das Gefühl der Scham, entsprungen aus dem

Schuldbewußtsein, treibt Laura, den Gatten um einen schonungsvollen Empfang der Eltern und um Verbergung der ehelichen Entfremdung zu bitten, über die sie die Eltern beständig durch unrichtige Darstellungen getäuscht hat. Zu all' dem kommt dann auch die Eifersucht, deren Gegenstand plötzlich die Freundin wird, um Laura die Umkehr auf den Weg der Liebe zu erleichtern, und als dann die Eltern eintreffen und die Freude des Wiedersehens Laura's Gemüth bewegt, da ist sie schon halb am Ziele der Versöhnung, zumal auch der Gatte mild und schonend ihr entgegenkommt. Ein kleiner Theater-coup, den Lektierer am Schlusse ausführt, indem er den Eltern die trefflichen Eigenschaften seines Weibes in begeisterten Worten anpreist und Laura damit beschämt, führt die zurückkehrende Liebe zum Siege und zur Versöhnung, worauf Alles gerührt wird, und die Spannung in Wehmuth verschwimmt, während die „Neuvermählten“ einander in die Arme sinken. Und das Alles hat die Freundin mit ihrem Roman gethan, den sie ihrer eigenen Erklärung nach — wie es scheint, als Medicin für die Eheleute — selber geschrieben, nebenbei wohl auch um darin Trost zu suchen für das eigene Weh einer resignirten Liebe zu Axel, dem jungen Gatten. — Das Stück, aus dessen Inhaltschilderung zur Genüge die Schwächen einer unwahrscheinlichen psychologischen Composition hervorgehen, trägt den Stempel der Anfängerschaft an der Stirne, obgleich die Erfindung dieser an sich recht sinnigen und interessanten Fabel eine gewisse Virtuosität des Componirens nicht verkennen läßt. Liegt schon in dem Mißverhältniß, in welchem die Länge der Exposition in Gestalt des ersten Actes zu der eigentlichen Handlung im zweiten Acte steht, ein äußerliches Anzeichen für die Anfängerschaft, da man nur bei den größten Dramen ausnahmsweise einen ganzen Act für die Exposition verwenden darf, so beweist die gänzliche Unmottivirtheit des tiefen Grolles in Laura, deren Charakter gar nicht zu so tragischer Auffassung disponirt ist, ferner die Unwahrscheinlichkeit einer so langen und zumal so tief zerklüfteten Entfremdung zwischen Personen, die einander in wirklicher Liebe zugezogen sind, eine Naivetät in der Wahl und Darstellung psychologischer Probleme, die wir eben nur an Anfängern verzeihen können. — Auch das Schwanken im Stil des Stückes, das anfangs lustspielartige Töne anschlägt, bald darauf aber tief ernst wird, bekundet Ungeübt-heit und gestattet die Arbeit nur als eine Uebungsstudie aufzufassen. Wäre der an sich zwar etwas abenteuerlich erscheinende, aber dabei doch recht geschickte Schluß, das Motiv nämlich, welches der Dichter mit dem Roman dargestellt hat, nicht so überraschend und wirksam — man würde ihm die Unwahrscheinlichkeit, Länge und Stillosigkeit



seiner Dichtung schwerlich verzeihen. Björnson hat in seinem „Fallissement,“ das drei Acte hindurch recht interessant und fein gearbeitet ist, gezeigt, daß er Besseres zu leisten vermag. — Er muß also mit anderm Maße gemessen werden als das dramatische Krämer-volk mit seinem leichten Gattun, und nach diesem Maßstabe kennzeichnet sich die Dichtung als eine ziemlich schwache, die außerdem auch durch die Düstertelt des Tones im zweiten Act und durch ihre Länge eine niederdrückende Wirkung hervorrust. Für geschickte Schauspieler werden die freilich nicht ganz leichten Rollen dankbare Probleme bieten, weil sie ihnen zu feinerer Seelenmalerei und zur Detaillirung im Spiele vermittelt Nuancirung des Tones Gelegenheit gewähren.

---

## Henrik Ibsen.

„Während Björnson's poetische Entwicklung eigentlich schon ihre Endschafft erreicht hatte, als er mit seinen ersten Dichtungen hervortrat und keines seiner späteren größeren Werke sich an Gehalt über jene erhebt, ist der Werth der Werke von Henrik Ibsen (geboren 1828) in stetem Steigen begriffen. Er ist vorzugsweise Dramatiker, obwohl er auch viele ausgezeichnet schöne lyrische Gedichte verfaßt hat.“\*) — Ibsen trat im 16 Jahre als Lehrling in eine Apotheke, wandte sich aber bald der Literatur zu. Seine ersten Gedichte machten in kleinerem Kreise Aufsehen. Pseudonym gab er das Schauspiel „Catilina“ heraus, das im Jahre 1850, also als Ibsen das 22. Lebensjahr erreicht hatte, erschien. Nachdem er kurze Zeit lang ein belletristisches Journal herausgegeben hatte, wurde er durch Vermittelung des berühmten Geigenvirtuosen Ole Bull Theater-director in Bergen, machte dann Studienreisen nach Dänemark und Deutschland und übernahm darauf das Theater in Christiania. Im Jahre 1864 legte er diese Function, in der er sich, wie es scheint, zum wohlhabenden Manne emporgearbeitet hatte, nieder und wählte seinen Wohnsitz in Rom, wo er vier Jahre blieb. Später ging er nach Dresden und von dort nach München, wo er noch gegenwärtig seinen Aufenthalt hat\*\*). Seine ersten Dramen, die in den Jahren 1856 bis 1864 entstanden, behandelten Stoffe aus der Romantik des Mittelalters und fanden sehr lebhaften Beifall. — Später wandte er sich mit seinem Stück: „Die Romöbde der Liebe“ dem

---

\*) Horn, Geschichte der Literatur des Scandinavischen Nordens S. 277, Leipzig, Schlicke, 1880.

\*\*) Diese Daten sind dem Meyer'schen Conversations-Lexikon entlehnt.

philosophisch-satirischen Drama zu, in dem man seine eigentliche Stärke findet. Dieser neueren Richtung ist auch eines seiner hervorragendsten und auf deutschen Bühnen mit außerordentlicher Wirkung gegebenen Dramen: „Die Stützen der Gesellschaft“ entsprungen, über das im Nachfolgenden eine eingehendere Besprechung gegeben werden soll, weil es die Eigenart des Dichters in ganz besonders markanter Weise hervortreten läßt. —

„Die Stützen der Gesellschaft“ — das ist natürlich ironisch gemeint: denn diese Stützen, heuchlerische, scheinheilige Tugendbolbe, deren Fetisch das eigene Ich ist, während sie stets die Interessen ihrer moralisch oder ökonomisch zurückgekommenen Mitmenschen im Munde führen, sind hohle, morsche und wurmstichige Existenzen, mit erborgter Tugend und falschem Menschengefühl prunkend, in ihrem Herzen aber verborrt und für jeden Adel der Gesinnung erstorben. Diese Creaturen, die in bunt schillerndem Farbenschmucke gesellschaftlichen Ansehens ein erlogenes Dasein fristen, schildert uns der Dichter zwar mit falschem Colorit und in grell beleuchteten Profilen auf dem düstern Hintergrunde gesellschaftlicher Versumpfung, aber dabei in höchst spannender und fesselnder Weise.

Das Prototyp dieser Stützen ist der reiche und angesehene Consul Bernick, ein kleiner Maharadja in seinem norwegischen Küsten-Abdera, in dem er als Mann der Zeit, als der Träger großer gesellschaftlich beglückender Ideen, als das Zeigerrad im Uhrwerk der Gesellschaft gilt. Consul Bernick hat allerdings Ideen, allein wer ihnen auf den Grund zu schauen weiß, wird erkennen, daß ihre Wurzeln im Moorboden des Egoismus und der engherzigsten Schwäche haften, daß unter der Maske der zur Schau getragenen strengen Gesittung und Reellität ein pharisäischer Selbsttrieb und schleichende Unaufrichtigkeit lauert, jederzeit bereit, sich über ihr Opfer herzustürzen, um es im Interesse der „Allgemeinheit“ zu vertilgen. Allein wer vermöchte unter dieser kurzsichtigen Kleinstadt-Gesellschaft, die theilweise um gar nichts besser ist, so scharfen Blickes in die geheimen Falten einer solchen Menschennatur zu blicken? Die beiden einzigen Personen, die es könnten, Rona Hessel, die Stieffchwester der Frau Bernick und der Bruder der letzteren, Johann Tönnesen, weilen fern im freien Amerika, ausgestoßen von der Gesellschaft und beladen mit dem Fluche einer dunkeln That — längst vielleicht schon verborben, gestorben.

Wie ein düsterer Schatten hatte das Geschick dieser beiden Exilirten das sonnig beglänzte Haus Bernick einst getroffen, ein Schatten den selbst ein Zeitraum von fünfzehn Jahren nicht völlig aus dem Gedächtniß des

Stättchens zu verwischen vermocht hatte. Und wie sollte er auch; war doch Lona einst der Popanz der gesammten gesitteten Frauenwelt gewesen, sie, die Emancipirte, die Verächterin alles Hergebrachten und Conventionalen, die in kurz geschnittenen Haaren und bei schlechtem Wetter in Wasserstiefeln einherzuparadiren liebte und deren barockes, freies Wesen im Umgange mit Anderen stets Anstoß erregt hatte, die sich durch die ägende Schärfe und bosshafte Offenheit gegenüber den Schwächen der Gesellschaft alle Diejenigen zu Feinden gemacht, welche die Berührung einer wunden Stelle zu fürchten gehabt. Allein nicht nur in der Stadt, auch in dem engeren Familientreise Vernick's galt Tante Lona als die *bête noire* der Familie, an die nicht ohne ein moralisches Frösteln gedacht zu werden pflegte. Nicht genug, daß sie durch ihr excentrisches Wesen die Ihrigen in das Gerere der Leute gebracht, auch Zwietracht und Aerger war durch sie entstanden, und sie galt als der böse Dämon der Familie. Als Vernick sich mit ihrer Stieffchwester verlobt hatte und im Hause der reichen Tante, die beide verwaisste Mädchen erzog, den ersten Bräutigamsbesuch machte, da war Lona ihm entgegengeeilt und hatte dem Nichtsahnenden einen soliden Backenstreich zum Gruße geboten. Später, als die Tante sie enterbt und alle nur mit hämischem Spotte auf die „häßliche alte Jungfer“ zu blicken sich gewöhnt hatten, da war sie, um allem bisher Geleisteten die Krone aufzusetzen, mit ihrem jüngeren Halbbruder Johann Tönnesen, der in einen scandalösen Liebeshandel mit der Gattin eines herumziehenden Komödianten verwickelt war, und dieserhalb die Flucht zu ergreifen für gut befunden hatte, auf und davon gegangen, um in der neuen Welt ihr Glück zu versuchen, und Niemand wußte recht, was aus ihr und ihrem verlorenen Schützling geworden sein mochte. — Mußte nicht in dem wohlgeordneten, streng geregelten und auf Sitte haltenden Hause Vernick die Erinnerung an ein so extravagantes Wesen nur peinliche Empfindungen wecken? Um so mehr, als die medisante Bewohnerchaft auf das Vernick'sche Haus als ein Musterhaus zu blicken gewohnt war und den moralischen wie den materiellen Credit, den man den großartigen und weit verzweigten Unternehmungen Vernick's zu gewähren sich bereit zeigte, ebenso sehr durch seine und seiner Familie persönliche Integrität als sein geschäftliches Ansehen gewährleistet erachtete.

Fünfzehn Jahre der Trennung von der Heimath, zugleich fünfzehn bittere Jahre der Erfahrung und mühseligen Ringens mit den Bitternissen des Lebens hatten in Lona nicht die Sehnsucht nach der kleinen Geburtsstadt und den Ihrigen zu ersticken vermocht. Nach mancherlei Fährnissen und schweren Entbehrungen, nach arbeitsvollem

Aufwärtsstreben war es ihr und dem Stiefbruder Johann gelungen, sich in der neuen Heimath eine sichere Existenz zu erobern und soviel zu erübrigen, um dem Drange des Herzens folgen zu dürfen. — An einem sonnigen Nachmittag, als eben ein neuer Steamer seine Passagiere an's Land gesetzt hat, erscheint Lona mit ihrem inzwischen zum stattlichen Manne gereiften Schützlinge Johann im Hause Vernick's, der im Augenblicke wieder mit großen Projecten, u. A. einem Eisenbahnbau für seine Stadt, beschäftigt ist und daher durch die unliebsame Familien-Erinnerung an die vergangene Zeit sich in den Augen seiner Vertrauensmänner höchst unangenehm bloßgestellt fühlt. Der kühle, verlegene Empfang, den er seinen Verwandten zu Theil werden läßt, giebt denn auch dieser Empfindung ziemlich deutlichen Ausdruck. Dennoch sucht sich Vernick zu fassen in der Hoffnung, daß es ihm gelingen werde, sich auf gute Manier der unbequemen Gäste alsbald zu entledigen. In einem Zwiesgespräch, das Vernick mit Johann bald nach dessen Ankunft zu diesem Zwecke sucht, wird uns eine überraschende Enthüllung zu Theil. Nicht Johann, sondern Vernick selber war der Held jener Scandalaffaire, um deretwillen Johann sich opferte, indem er Vernick's Schuld, um der Schwester den Geliebten zu erhalten, auf sein eigenes Haupt nahm. (Wer denkt dabei nicht an das bekannte Stück „Mutter und Sohn“ von Charlotte Birch-Pfeiffer?) Vernick, der uneigennützig Schwager, hat dieses großherzige Opfer später damit vergolten, daß er, um die zerrütteten Vermögensverhältnisse der von seiner Mutter überkommenen Firma zu verdecken und ihr das Vertrauen zu erhalten, einen Diebstahl fingirte und den Verdacht desselben auf den Entflohenen zu leiten wußte. — Johann, der von diesem Freundschaftsstücke keine Ahnung hat, ist kaum in dem Hause seines Schwagers warm geworden, als er auch schon an der im Vernick'schen Hause erzogenen Dina Dorff, einer Tochter jener unglücklichen Schauspielerin, welcher Vernick einst gehulbigt, so lebhaftes Gefallen findet, daß er sie zu seiner Gattin zu machen beschließt. — Ehe es zu einer Erklärung kommt, verräth uns der Dichter ein anderes Geheimniß des Vernick'schen Hauses, indem er uns zu Zeugen eines zweiten vertraulichen Gesprächs zwischen Vernick und Lona macht, in welchem diese ihm seine treulose, verrätherische Handlungsweise an ihr, seiner ehemaligen, heimlich angelobten Braut vorhält. Vernick hatte in der That um Lona's Hand früher geworben und Erhörung gefunden. Als aber die mißlichen Vermögensverhältnisse den ferneren Bestand der Firma von rascher und wirksamer Hülfe abhängig machten, da hatte sich Vernick kurz entschlossen und die bizarre Lona, über die er ohnehin von aller Welt nur Spott anzuhören hatte,

zu Gunsten ihrer begüterten Halbschwester Betty, der präsumtiven Universalerin der reichen Tante, aufgegeben. — Dina hatte mit tiefem Weh im Herzen geschwiegen und nur mit jener räthselhaften Ohrfeige ihrer tiefen Empörung Luft gemacht und eine Art von Vergeltung geübt, dann war sie mit einer Absage an alle Freuden des Lebens über den Ocean gegangen und hatte dort der Liebe zu ihrem unglücklichen Bruder ihr Dasein gewidmet, ein Dasein voll harter Prüfung und voll bitterer Lebenserfahrung, aber dennoch ein durch guten Erfolg belohntes. — Nachdem sie erkannt hat, wie Vernick mit dem Rufe ihres Schützlings verfahren ist, wie er in schönester Gewissenlosigkeit alle Sünden, die er selber zu büßen verpflichtet gewesen, auf die Schultern des Abwesenden und Wehrlosen gebürdet hat, da regt sich in ihr der ganze Zorn einer großen und edel denkenden Natur und mit jäh aufzuckender Leidenschaft wogt es in ihrem Innern, um die Südhne der lange verschleppten Schuld von Vernick zu erzwingen. Mit einem Worte könnte sie das Lügengebäude seines Rufes zerstören, mit einem Worte ihn und die mit ihm verbündeten „Stützen“ der guten Gesellschaft zu Fall bringen, wenn sie ihm die Maske vom Gesichte risse — was hindert sie, diese That, eine Pflicht des Gewissens, zu vollbringen? — Während dieser tragischen Spannung ist Johann mit sich einig geworden. Noch weiß er nichts von dem entehrenden Scheine, der ihn in Folge der Gewissenlosigkeit Vernick's umgiebt. In Gegenwart der Familie hält er um die Hand der armen, zurückgesetzten Waise Dina an. Allgemeines Befremden und peinliches Schweigen, dem schließlich der Hülfsprediger Rohrlant, ein Freund des Hauses und heimlicher Bewerber um Dina, mit der salbungsvollen Erklärung ein Ende macht, Dina sei ihm bereits verlobt und werde niemals einen Menschen von so anrüchigem Rufe heirathen. — Dina, die früher in Stunden der Vereinsamung mehr aus Verzweiflung denn aus Neigung den Bethenerungen des Predigers Gehör gegeben und ihm damit halb widerstrebend Prioritätsrechte eingeräumt hat, muß die Wichtigkeit seiner Erklärung, wenn auch mit gebrochenem Herzen, da sie Johanns Liebe erwiebert, einräumen, und damit sind denn alle Brücken für Johann abgebrochen. Aber die Augen sind ihm auch zugleich aufgegangen über die Handlungsweise seines Schwagers, der das großherzige Opfer mit einer Infamie vergolten hat. Kurz entschlossen erklärt er daher, nach Amerika zurückreisen zu wollen, um den Verkauf seiner Farm zu bewerkstelligen, und dann als ein freier Mann dem bösen Leumund zum Troste sich in seiner Heimathstadt niederzulassen, Dina zurück zu erobern und mit den Beweisen, die er für seines Schwagers Schuld in Händen hat, seinen Ruf wiederherzustellen,

währenddessen Vona zum Schutze Dina's und zur Ueberwachung seiner Sache zurückbleiben soll. — Am nächsten Abend schon soll von der Rhebe Bernick's ein havarirter und dort wieder ausgebesserter Segler nach Amerika expedirt werden: die beste Gelegenheit für Johann, sofort an die Ausföhrung seines Entschlusses zu gehen. Bernick, in dem Glauben, daß Vona mitgehen und also die beiden unheilvollen Mitwiffer seiner Schlechtigkeiten sich entfernen werden, athmet wieder erleichtert auf, denn er weiß, daß das Schiff, dessen überhastete und ungenügende Reparatur er selber aus Gründen einer häßlichen Geschäfts-speculation angeordnet hat, für sie eine sichere Brücke in das Jenseits sein wird und die Zeugen seiner Verbrechen dem Tode zuföhren muß. — Trotzdem läßt er es auf das Neuförte ankommen, obwohl er kurz vor dem Inseestechen des Schiffes erfährt, daß auch Dina in unbezwinglichem Freiheitsdrange die Fesseln ihres Gefängnisses gesprengt und mit Johann, dem Geliebten ihrer Seele, das Loos der Verbannung zu theilen sich entschlossen hat. — Schon hört man den Scheideruf der Mannschaft, schon trachen die Signalschiffe jenes schwimmenden Sarges, der „Gazelle“, als man die heimliche Entfernung des dreizehnjährigen Olaf Bernick auf eben das nämliche Schiff meldet. Von wahn-sinnigen Gewissensbissen und tödtlicher Angst ergriffen, ringt der verzweifelte Vater die Hände und klagt sich des Mordes an — allein es bietet sich ihm keine Rettung dar, da man berichtet, daß die „Gazelle“ bereits auf der hohen See schwimmt. Mitten in dieser furchtbaren Katastrophe erscheint Frau Bernick mit dem Knaben. Von ahnungs-voller Sorge um den Sohn getrieben, dem sie verhängnißvolle Absichten bereits angemerkt, hat die bangende Mutter ihn bewacht, verfolgt und sein Vorhaben noch rechtzeitig genug entdeckt, um die Abfahrt der „Gazelle“ zu verhindern. — Die Liebenden aber haben, da ihnen die Trunkenheit der Mannschaft die Unzuverlässigkeit der Letzteren und die Unsicherheit der Fahrt deutlich zeigt und sie von der Benutzung dieses Schiffes abschreckt, ein gleichfalls am nämlichen Abend auslaufendes Schiff gewählt und sind in sicherer Obhut. — Vona, die nunmehr durch den Jammer des Vaters sich gerührt und zur Großmuth gestimmt fühlt, zerreißt in dessen Gegenwart die Beweise seiner Vergehen und löscht damit das Schuldbuch Bernick's. Doch dieser will sich nicht durch den Edelmuth seiner Schwägerin erniedrigen lassen und bekennt daher, als ihm die über das endliche Zustandekommen des großen Eisenbahnprojectes glücklichen Mitbürger eine Dankoration bringen, daß er bei diesem Unternehmen in gewinn-süchtiger Absicht gehandelt, daß er von Ehrgeiz getrieben, bei diesem und vielen anderen Unternehmungen von unedlen Motiven geleitet worden sei, indem er

dabei nach Ansehen und Einfluß, oft auch nach Gewinn getrachtet habe, daß er ferner der Schuldige jener vor 15 Jahren passirten Scandalaffaire gewesen und die in Folge dessen entstandenen Diebstahlsgerüchte benutzt habe, um das Ansehen seiner Firma wieder zu befestigen. — Nach dieser sensationellen Generalbeichte entfernen sich die stark verduzten Festgenossen kleinlaut und mißvergnügt: in das Haus des Consuls aber hat die Wahrheit und Menschenliebe wieder ihren Einzug gehalten: — Vernick erhält Lona's und seiner Gemahlin Verzeihung und ein trauliches, auf gegenseitiges Vertrauen begründetes Familienglück beginnt von diesem Moment an zu erblühen. — Die Liebenden aber werden, wenn sie das Schiff der anderen Heimath zugeführt haben wird, dort miteinander für immer verbunden sein und ihren Einzug auf Johannes' Farm gehalten haben, die nun nicht verkauft, sondern zum Stammsitz Derer aus dem neuen Geschlechte Tönnesen erhoben werden wird. Das ist der Extract der vielfach verwickelten und mit einer Menge von Episoden, Einstreuungen und episodischen Details garnirten Handlung.

Betrachtet man die Handlung in ihrer Totalität, so wird man sie selbst bis zum Schlusse äußerst spannend und interessant finden. Aber es ist nicht das ästhetische Interesse, welches aus dem Genuße an der schön gegliederten und wohl gerundeten Kunstschöpfung, an der klugen Zueinanderfügung und der Schaffung von Charakteren und Begebenheiten entspringt, sondern die fieberhafte Aufregung über die Gefahr, in welcher sich eine Anzahl von Personen befindet, die unsere Theilnahme gewonnen haben, das Sensationelle der Vorgänge, das unsere Nerven spannt und unser Hirn erhitzt. — Man könnte die Situation des Zuschauers mit jener vergleichen, in der sich die am Ufer stehende Menge befindet, die den halbrecherischen Künsten eines verwegenen und eleganten Schlittschuhläufers auf knisternder Eisfläche zusieht, jeden Augenblick gewärtig, daß der kühne Wagehals in der Tiefe verschwindet. Nicht die schön gezogenen Bogenlinien, sondern die Wagnisse und die Gefahren sind es, die das ängstliche Publicum in Aufregung versetzen und seine Sinne ganz in Anspruch nehmen. Die Kunst bleibt dabei ziemlich Nebensache. So ist es auch mit diesen „Stützen der Gesellschaft“, die ähnlich wie das „Fallissement“ und die neueren französischen Dramen von Dumas und Sardou mehr Aufregung und Spannung als das ideale Gefühl von Gehobenheit und seelischer Läuterung erzeugen. Spannend freilich ist die Handlung ohne alle Frage, auch die Charaktere sind in scharf markirten Zügen gezeichnet. Allein genügt dieses, ein Drama zu einem Kunstwerk zu stempeln? Gewiß



nicht. Es muß auch einen sittlichen Hintergrund und eine allgemein gültige sittliche Idee als Kern haben. In diesem Punkte fehlt es. Die Geißelung der sogenannten „Stützen“ ist zwar ein ethischer Act im Dienste eines sittlichen Strebens: aber dieses sittliche Streben wendet sich gegen einen Auswuchs einer bestimmten Zeitrichtung, ist also nicht sowohl Idee als Tendenz. Diese Stützen der Gesellschaft, wie sie uns der Dichter zeigt — wo sind sie zu finden? Sie mochten wohl zur Zeit des Gründerwesens und der künstlich pouffirten mercantilen Schwindelperiode hier und da plötzlich empor-schießen — sie mochten zur Zeit der kirchlichen und politischen Reaction in Deutschland während der vierziger Jahre auf religiösem Gebiet üppig gedeihen — allein heute gehören sie zu den überlebten Existenzen, die, wenn sie auch noch an einzelnen Stellen in der Moderluft des Pietismus ein verborgenes Dasein fristen, doch nicht als Gesellschaftstypen gelten können. Der sittliche Zweck dieses Dramas, so lauter er auch sein mag, stößt daher im Grunde genommen nur offene Thüren ein, denn diese Stützen der Gesellschaft, auf die der Dichter seine scharfen Pfeile richtet, sind doch in Wirklichkeit nichts weniger als die Repräsentanten der Gesellschaft, wenn man nicht eben die Gesellschaft durch das Fernglas der socialdemokratischen Agitation zu betrachten gewohnt ist, welches uns in der Welt nur Schurken und Bösewichter zeigt. — Und doch soll das Drama uns ein Spiegelbild der Wirklichkeit zeigen — nicht eines vereinzeltten Auswuchses oder einer abnormen Verkrüppelung dieser Wirklichkeit. — Unter diesen höheren Gesichtspunkten gewinnt Ibsen's Stück eine andere Bedeutung. Man kann in ihm kaum mehr als ein dramatisches Charakterstück erblicken, das uns eine ausnahmsweise Mißbildung der Menschennatur in allerdings virtuoser und fein ausgemeißelter plastischer Portraitirung zeigt und innerhalb dieses Rahmens psychologische Probleme und Blicke eröffnet, die jeden denkenden Zuschauer auf's Lebhafteste zu beschäftigen geeignet sind. — Freilich ist die Composition nicht durchweg in der edlen und geistvollen Manier geblieben, die sie besonders in den beiden ersten Acten aufweist, denn am Schlusse verfällt der Dichter dabei in plattes Moralisiren, wie es etwa in den Tractätchen des Hamburger Rauhen Hauses oder in ähnlichen muckerischen Tugendspiegeln zum größten Hohne für die Wirklichkeit und psychologische Folgerichtigkeit Stil ist. — Daß ein so wohlgeschulter und abgefeimter Komödiant, wie dieser Consul Vernick, der nicht aus lässler Angewöhnung, aus Leichtsinne oder mangelhafter Erziehung, sondern aus fehlerhafter Charakteranlage zu einem schlechten Subjecte geworden ist, schließlich so urplötzlich den

alten Adam auszuziehen im Stande sein sollte, um aus einem Saulus ein Paulus zu werden, mag der Dichter wohl einem gedankenlosen Vorstadtpublicum weismachen können, nicht jedoch jenem, an welches er sich nach der Intelligenz der Diction und der feinen psychologischen Detailausführung seiner Gestalten ersichtlich wendet. Freilich wäre nach der ganzen Anlage der Handlung kein anderer Ausweg denkbar, wenn nicht der Tod als Retter auftreten durfte, was vielleicht nicht geschmackloser gewesen wäre. Man erkennt daraus, daß der Dichter sich zu weit in der Verkettung der Handlung und der Zuspitzung des oder der Charaktere verloren hatte, um nachher beizeiten noch den rechten Weg zur Rückkehr aufzufinden. Es blieb eben nichts Anderes übrig als ein Sensationschluß nach Art der moralischen Erzählungen. — Nebenher muß man sich auch noch vergeblich mit der Frage abquälen, warum er denn Lona so karg am Schlusse bedacht und sie sogar ihrer einzigen Lebensfreude, des geliebten Bruders und der Theilnahme an seinem Glück beraubt habe. Ist das gerecht und weise? — Warum er weder Lona noch Johann das Wort sprechen läßt, mit dem Vernick gekennzeichnet und die Handlung in andere Bahnen gelenkt werden müßte? Ja warum? Der Dichter wird antworten, daß dann sein Stück schon im dritten Act beendet worden wäre, was doch gar nicht sein Wunsch und auch nicht der des Zuschauers sein konnte. So muß denn thörichtes Schweigen den Ritt der Handlung bilden, während andererseits die unmotivirte Planderhaftigkeit Vernick's vorzugsweise daran Schuld ist, daß Lona völlige Gewalt über ihn gewinnt. — Die tactlose und ungeschickte Frage, die der Hilfsprediger bezüglich der Familienverhältnisse am Anfang des ersten Actes an Hilmar richtet, kommt freilich nicht auf die Rechnung des Dichters, sondern des Bearbeiters. — Die Hauptstärke des Stückes liegt in der Zuspitzung der Charaktere, die allesammt bestimmt gezeichnete und mit Liebe ausgeführte Studien nach dem Leben vorstellen — natürlich die Fehler des Helden am Schlusse abgerechnet — und uns von vornherein sehr interessiren würden, wenn nicht die Verwickeltheit der Familien- und Verwandtschaftsverhältnisse die Orientirung über die Situation sehr erschwerte. — Auch die Conception und weitere Verknüpfung der Fabel, deren vielfach in einander gewobene feine Fäden ein kunstvolles Muster darbieten, verdient lebhafteste Anerkennung; man möchte glauben, daß Ibsen an den Franzosen in dieser Beziehung ernste und erfolgreiche Studien gemacht hat, ehe er sich dem Drama zuwendete — so sinnreich und sorgfältig weiß er sein Gemälde zu componiren, und so erfunderisch ist er in seiner Handlung. — Auch die Ge-

schicklichkeit, an die entsprechende Stelle, an den Actschluß, wirk-  
same Scenen zu verlegen, die vorher mit wahrhaft virtuoser Be-  
rechnung vorbereitet und angebahnt werden, deutet auf französische  
Schule und kommt dem Effect des Ganzen selbst da noch zu statten,  
wo der crasseste Theaterpuff die Oberhand gewinnt und Alles nur  
als äußerliches Blendwerk im Brillantfeuerwerk der sich plötzlich  
entzündenden Tugendbraketen erscheint.

---

## Putlig.

Rolf Berndt.

Daß Putlig nicht nur der lebenswürdige Virtuos des Ein-acters, sondern auch der Dramatiker von Talent und Uebung auf dem Gebiete des großen Schauspiels ist, wissen wir aus seinem „Testament des Großen Kurfürsten“ und zahlreichen andern umfangreichen Dramen, über deren Entstehung und Schicksale auf der Bühne man am besten die Theatererinnerungen des genannten Dichters (Berlin, Gebrüder Paetel 1875. 2 Bände) nachliest, ein ebenso interessantes, als lebenswürdig geschriebenes Memoirenwerk. Seitdem Putlig, der in seinem Leben als Dichter viele getäuschte Hoffnungen hat zu Grabe tragen müssen, durch den entschiedenen Mißerfolg eines im Jahre 1875 zur Aufführung gebrachten größeren Schauspiels: „Doctor Raimond“ um eine trübe Erfahrung reicher geworden die Feder niedergelegt hatte, waren vier Jahre vergangen, ohne daß er sich zu weiterem Schaffen angeregt gefühlt hätte. Da erfuhr man plötzlich von einem neuen Schauspiel, das Putlig hatte versenden lassen und welches den Titel: „Rolf Berndt“ führte. Die berechtignte Neugierde der literarischen Kreise auf diese Novität wurde bald in angenehmster Weise befriedigt: Das Stück ging auf mehreren Bühnen in Scene und errang einen so glänzenden Sieg wie wenige seines Gleichen in dem letzten Jahrzehnt. Dieser Erfolg ist dem Dichter herzlich zu gönnen. Putlig hat viel unter dem Schmerze getäuschter Hoffnungen zu leiden gehabt und mehr wie andere sich seinen Kummer zu Herzen genommen, weil er ein weiches, tief empfindendes Gemüth besitzt. Wer wollte sich nicht mit ihm darüber freuen, wenn er mit einer Arbeit nun auch einmal einen unverfälschten Triumph feiert?

Der Dichter hat das Kanonenfieber des Dramatikers vor dem Beginne der Schlacht in seinen „Theatererinnerungen“ so rührend geschildert, daß ich nicht umhin kann, die betreffende Stelle hier anzuführen. Sie lautet: „Wenn das Publicum erwartungsvoll vor dem Vorhange sitzt, der über einem neuen Stücke aufgehen soll, wenn der Theaterzettel dann gar einen noch ungekannten, unbewährten Autornamen trägt, ahnt es nicht, über welche Lebensfrage es zu entscheiden haben wird, welche Zweifel, Mühen, Studien und Arbeit der Stunde vorausgingen, die es jetzt ruhig erwartet. Es ist gut, daß es das nicht weiß, denn es ist schon genug, daß Einer das durchführt und durchlebt — der Autor.“ Es muß ein unendlich quälendes Gefühl sein, welches des erwartungsvollen Dichters Brust mit Hängen und Bangen in schwebender Pein erfüllt, wenn er aus seiner verborgenen Ecke auf die bunte Versammlung schaut, die er zusammengerufen hat, um den Richterspruch über sein Liebstes zu fällen, und doch wird schwerlich Einer, der diese qualvollen Stunden durchgemacht und hinterher durch den jubelnden Beifall der Zuschauer dafür entschädigt wurde, sie gern in seiner Erinnerung missen mögen, denn sie sind der Preis, mit dem der Dichter den Vorbeer zahlte, wenn er ihm zu Theil geworden. Er hat ihn mit seinem Herzblute erkaufte! — Es ist merkwürdig, daß dieses Autorenfieber oft selbst die ältesten Streiter immer von Neuem ergreift, deren Stirn schon manche Schmarre und mancher Vorbeerfranz zierte. Aber es ist das kein unrühmlicher Umstand, denn es zeugt von dem beständigen Zweifel an der eigenen Fähigkeit und damit von einer Bescheidenheit des Verdienstes, die selbst den Größten ehrt. Auch unserem Dichter, dessen Worte oben citirt sind, ist jener Zweifel sein ganzes Leben gefolgt: „Ein Charakterzug — so fährt er in seinen Bekenntnissen fort —, der sich bei mir durch's Leben geltend machte, immer unüberwindlich blieb und auf jede Production sein Recht übte, bis zu dieser Stunde: ein Mißtrauen an der eigenen Productionskraft drängte jeden Versuch zurück oder ließ ihn unfertig oder verzagt bei Seite werfen.“ Wer von den Zuschauern der ersten Aufführung des Dramas „Rolf Berndt“ die lebenswürdig geschriebenen Theatererinnerungen von Gustav zu Puttliß gelesen hat, dem werden diese Worte wohl recht lebendig in der Erinnerung geklungen und ihn mit herzlichster Theilnahme für den Dichter erfüllt haben.

Das Stück gehört in die Kategorie der sogenannten Kaufmannsdramen, für die Björnson und Ibsen unter augenfällig französischen Einflüssen entstandene Gattungstypen geschaffen haben. Die rührige Thatkraft des mit den Unbilden der Welt und widrigen Familien-

schicksalen ringenden, sich in schwerer Arbeit und mit klarem Blicke für die Verhältnisse zu Wohlstand und Ansehen aufschwingenden Mannesmuthes findet darin ihre Apotheose und zugleich auch weht die frische, scharfe Seeluft der neuen Welt, deren verwetternder aber stählender und abhärtender Einfluß auch an den Dingen und Menschen da drüben hervortritt. Augenscheinlich nicht ohne sittlichen Zweck hat der Verfasser die rauhe Herbigkeit der socialen Einflüsse jenseits des Oceans und ihrer Rückwirkungen auf die Erziehung und Festigung des ihnen ausgelegten Charakters in einen sinnigen Contrast zu den schwächlichen, engherzigen und mitunter sogar unlauteren gesellschaftlichen Anschauungen des modernen Abberitenthumes deutscher Provinzialaristokratie gestellt, um daran die Hohlheit und Nichtigkeit mancher Verhältnisse und Gesellschaftskategorien in unseren sogenannten fashionablen Circeln darzuthun. Die Mebisance und hämische Neidbüchsigkeit der in ihren Vorurtheilen und kleinlichen Rassenbegriffen befangenen noblen Gesellschaft, ihre Intriguensucht und ihr Protectionswesen, ihre Exklusivität gegenüber dem auf eigenen Füßen stehenden, dem conventionellen Gesellschaftszwange trotzenen Adel der Arbeit und der selbsterworbenen Verdienste wird an lebenswahren Conflicten beider Richtungen geschildert und damit in die Sphäre der dichterischen Idealität erhoben, wobei schließlich dennoch der self made-man mit seiner rauhen Tugend und still in sich gefehrten Charaktergröße über die prunkende, aufgeblähte und innerlich ungesunde Welt der Salons triumphirt und den ihm gebührenden Platz erringt. „Glück wollt Ihr schaffen, glücklich wollt Ihr werden: dear me, man läßt hier Niemand ungestraft glücklich sein. Meine Kajüte ist noch immer frei. In einer Stunde hole ich mir meine Kiste“ — sagt ein alter Seemann zu dem Helden unseres Stückes, indem er demselben seine Abfahrt nach des Letzteren bisheriger Heimath Australien zu melden kommt, und wie ein prophetisches Wort erhält auch bereits im nächsten Momente diese bittere Bemerkung ihre Bestätigung. Auf diesem jedenfalls interessanten und zugleich auch ebenso lebenswahren gesellschaftlichen Hintergrunde heben sich nun eine Reihe bedeutungsvoller in einander gefügter Vorgänge ab, deren kunstvolle Verkettung zu einem Netze sich erweitert, welches dem Helden über den Kopf geworfen wird und ihn zu Fall zu bringen scheint. Hierin liegt der fernere Werth des Dramas. Wir sehen, wie die Masken immer enger werden, wie sich Knoten an Knoten reiht und augenscheinlich der Zeitpunkt näher rückt, in welchem der Held, Rolf Berndt, vernichtet zu Boden sinken muß. Aber ein Ruck an der Schnur — und das verhängnißvolle Gewebe fällt aus einander. Dieser Ruck, der von

dem die Stelle der Vorsehung vertretenden Dichter ausgehen muß, erfolgt erst kurz vor dem Schlusse des Dramas, im fünften Acte, und da das Netz nicht wie in den plumpen Erzeugnissen der Sensations- und Effectdramatik zerrissen, sondern aufgelöst wird, so fehlt es auch nicht an einem kunstgemäßen und befriedigenden Schlusse, nachdem unser Interesse vier und einen halben Act mit fieberhafter Spannung auf diesen Moment ungeduldig gewartet hat.

Um denjenigen Lesern, welche dem Stücke beizuwohnen beabsichtigen, nicht die Spannung zu rauben, soll der Inhalt nur in allgemeinen Umrissen skizzirt werden. Rolf Berndt, der Sohn eines kleinstädtischen Handelsherrn, ist vor 12 Jahren im Auftrage einer großen Londoner Firma just in dem Momente mit einer wichtigen Mission nach Sidney gegangen, als seine väterliche Firma fallit geworden und der Inhaber derselben eines plötzlichen Todes verstorben ist. Das Glück und der Unternehmungsgeist des jungen Mannes helfen ihm zum Ziele. Er gründet in Sidney eine Filiale seiner Principale, wird Compagnon derselben und nach sieben Jahren ein steinreicher Mann. Zur Erholung Madeira aufsuchend lernt er dort eine junge Wittwe, Gertrud von Stirner, kennen, die unter Aufwendung ihrer letzten Mittel den kranken Vater in Madeira zur Genesung zu bringen gehofft, ihn jedoch bald verliert und nun ziemlich aller Mittel beraubt, sich einer verzweifeltsten Lage Preis gegeben sieht. Berndt erkennt mit raschem Blicke ihre Noth, hilft derselben mit zartfühlendster Schonung ab und faßt allmählich eine so tiefe Zuneigung zu Gertrud, daß er sich mit ihr verlobt. Zwei Jahre gehen darüber hin, während deren die Verlobten von einander getrennt sind. Nach Ablauf dieser Frist, die Berndt dazu benutzte, um seine Verpflichtungen gegen die Firma zu lösen und seine Uebersiedelung nach Europa zu bewerkstelligen, sehen sich die Liebenden wieder. Berndt hat der Braut eine prächtige Villa in der seiner Vaterstadt benachbarten Residenz einrichten und mit aller Sorgfalt der innigsten Liebe ausstatten lassen, um in Kurzem seine Trauung zu feiern und dann mit der Geliebten dort von seinem reich bewegten, arbeitsvollen Leben auszuruhen. Kaum ist seine Anwesenheit in der fremden Stadt bekannt geworden, als auch schon die scheelschende „gute Gesellschaft“ ihn zum Gegenstande ihrer Klatschereien und ihrer Mißgunst macht, indem sie ihn als einen mysteriösen, abenteuernden Noturrier behandelt und sich über seine düstere Verschlossenheit scandalisirt. Aber nicht er allein, auch seine Braut wird von den boshaften Hornissen der eleganten Kreise, mit denen Gertrud durch ihre Geburt und ihren verstorbenen Vatten enge Fühlung, ja sogar verwandtschaftliche Be-

ziehungen besitzt, verfolgt, weil man es ihr nicht vergeben mag, daß sie eine Mesalliance mit einem dunklen Parvenu beabsichtigt. — Ein junger Diplomat, der früher zu Gertrud eine heimliche Neigung gehegt hat, glaubt überdies aus seinen amtlichen Beziehungen in Berndt einen Verbrecher wiederzuerkennen, dem er selber einmal zur Flucht nach Australien verholfen hat und warnt daher Gertrud, bei der er nach einer Gesellschaft in deren Salons heimlich zurückbleibt, vor dem verhängnißvollen Schritte. Währenddessen kommt Berndt, den eine schwere Familien Sorge noch in später Abendstunde zu einem Geschäftswege genöthigt hat, seinem Versprechen gemäß in das Zimmer seiner Braut und nöthigt den dort anwesenden Fremden zur Retraite hinter einen Vorhang. Als bald eröffnet er sich der Geliebten und theilt derselben mit, wie schwer sein Name durch seinen Bruder oder wohl gar seine Mutter compromittirt sei, da die Passiva seines Vaters, für die er sich bei seinem Weggange nach Australien mit seinem Ehrenworte verbürgt und für die er sofort die nöthige Deckung gesandt habe, nicht bezahlt seien, und zwar unter dem Vorgeben, das Geld sei nicht angekommen. Nachdem Rolf sein Herz erleichtert hat, entfernt er sich. Der Kaufschef hat aus seiner Erzählung die Gewißheit erlangt, daß nicht Berndt, sondern dessen Bruder jener Treulose gewesen sei, den er einer Fälschung bezichtigt und klärt nun der ehemaligen Geliebten dieses Mißverständniß auf, worauf auch er eiligst das Haus verläßt. — Soweit scheint alles gut gegangen zu sein. Tags darauf erscheint jedoch Rolf's Mutter, die auf wenige Tage aus ihrer Kleinstadt herüber gekommen ist, um der Hochzeit beizuwohnen, und macht ihrem Sohne Mittheilung von ihrer Beobachtung, daß sie am Abend zuvor einen Fremden aus dem Flügel ihrer zukünftigen Schwiegertochter habe heimlich sich entfernen sehen. Rolf, von Natur mißtrauisch und überdies über die Innigkeit der Liebe seiner Braut einigermaßen ungewiß, faßt fürchterlichen Verdacht und kommt zu der Gewißheit desselben, als mehrere seiner Ueberzeugung nach unzweifelhafte Indicien denselben bestärken. — In Folge dessen beschließt er sofort die Lösung des Verlöbnißes und sofortige Rückkehr nach seiner zweiten Heimath, zumal andere, ihn außerordentlich tränkende Demüthigungen seinen Schmerz und die Abneigung gegen die ihn abstoßende Gesellschaft des ehemaligen Vaterlandes noch erhöhen. — Da plötzlich tritt jener ihm bisher unbekannt gebliebene vermeintliche Räuber seines Glückes und seiner Ehre vor ihn hin und giebt ihm Aufklärung über den wahren Zusammenhang der Dinge, worauf dann nothwendige Lösung des Bannes und die Herstellung der allgemeinen Harmonie eintritt. Zur Erhöhung derselben wirbt der junge Diplomat um die Hand



der Schwester Gertrud's, was vollends auch den Rest von Argwohn aus Rolf's Herzen verscheucht und die beiden Männer, die mittlerweile einander schätzen gelernt haben, mit inniger Freundschaft verbindet. Es ist absichtlich in dieser Analyse eine wichtige Episode, die im dritten Acte spielt und ihre Fäden sowohl vorher wie nachher in der übrigen Handlung hat, unberücksichtigt gelassen worden, weil sie zum Hauptstamme der Handlung nicht gehört, wenn sie auch die Charakteristik der Gesellschaft und viele treffende Hiebe gegen deren Treiben enthält, außerdem auch den beiden letzten Acten zur Voraussetzung dient. Ich wollte nicht den Schlüssel der Lösung dem Theaterfreunde vorzeitig in die Hand geben. Wer ihn nicht besitzt, wird aus den vorstehend dargelegten Grundzügen nur das Gerippe der Handlung, nicht jedoch die das Interesse beständig vorwärts treibenden Details besitzen.

Aus dem Umstande, daß ein ganzer Act in der Analyse überschlagen werden konnte, dürfte vielleicht schon Manchem klar sein, daß dieser Act nicht so organisch als ein Theil des Ganzen zu betrachten ist, als es von einem kunstgemäß construirten Drama, streng genommen, verlangt werden muß. Der Autor hat am Schlusse des zweiten Actes den Faden, den er bisher gesponnen, verlassen und einen anderen angeknüpft, der während des ganzen dritten Actes verfolgt wird und die gesellschaftlichen Intriguen, die Medisance des high-life, das häßliche, unaufrichtige und abgünstige Gebahren der modernen Gesellschaftspuppen zeigt. Und doch ist dieser Act zur Motivirung der in den beiden letzten Acten sich abspielenden Vorkommnisse unbedingt nöthig. Vielleicht wäre es möglich, ihn zu ersparen, wenn im vierten Acte durch andere Personen erzählt würde, was sich jetzt vor den Augen des Zuschauers zuträgt. Dadurch würde das Stück an Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Gefüges sehr gewinnen, und zudem der Gang der Handlung, der durch das Einschieseln des dritten Actes eine zeitlang aufgehalten wird, beschleunigt werden: ein Vortheil, der bei einem so umfangreichen Stücke nicht unwesentlich erscheint. Im Uebrigen ist der Aufbau der Handlung äußerst geschickt und den theatralischen Bedürfnissen angepaßt, indem jeder Act eine gewisse Selbstständigkeit zeigt, mit einem passend gewählten Steigerungsmotiv schließt und an sich doch auch wieder mit den übrigen in einem engen Connex steht — was, wie gesagt, vom dritten, allerdings mit Einschränkungen gilt. — Auch in der Erfindung der Handlung zeigt sich Scharfsinn, strenge Motivirung und glückliche Phantasie. Die Fäden des Gewebes sind so mannigfaltig mit einander verschlungen, daß man fast auf den Gedanken kommen möchte, eine Criminalgeschichte habe den Anlaß zu

der Entstehung der Handlung gegeben. Bekanntlich sind einige Schiller'sche Dramen in ähnlicher Weise entstanden; es läge also darin kein Vorwurf. — Daß kleine Lücken in dem Gefüge bei genauerem Zusehen hervortreten, wird dem Lese, welches die Dichtung sonst verdient, nicht sonderlichen Eintrag thun. So z. B. wird nicht völlig klar, obwohl es sehr wahrscheinlich ist, welchen Antheil die Mutter an der Hinterziehung der von Berndt geschickten, aber nicht zur Auszahlung gelangten Gelder hat; wie es zugegangen, daß die Gläubiger sich mit der Lüge des gescheiterten Schiffes begnügten (sie haben Berndt allerdings zwei Jahre als einen Verschollenen betrachtet, mußten aber doch später erfahren haben, daß dem nicht so sei). Ferner vermißt man eine Aufklärung für Berndt über den wahren Sachverhalt und den Verbleib der Gelder, durch die freilich die Mutter arg compromittirt werden würde. — Eine andere Schwäche liegt im vierten Acte. Berndt verurtheilt die Geliebte auf bloße Verdachtsgründe hin, ohne Beweise zu suchen. Ein Mann von seiner Besonnenheit und Gewissenhaftigkeit kann so nicht handeln. Er würde zuvor Gertrud in's Verhör nehmen und dabei Alles erfahren. Berndt thut das nicht, sondern entschließt sich kurzer Hand zum Abbruch der Zelte und zur Preisgebung seiner höchsten Hoffnungen und Wünsche, ohne jeglichen Versuch die Schuld festzustellen. Aber auch Gertrud, welche die tiefe Seelenbewegung erkennen muß, als Berndt sie nach dem Verbleibe des ihr anvertrauten Schlüssels zur geheimen Pforte fragt — der nächtliche Besucher hat ihn unklugerweise mitgenommen, statt ihn stecken zu lassen — muß sie nicht sogleich erkennen, welche Krise sich entwickelt und dem Geliebten Alles entdecken? Sie will es auch, aber — es kommt dennoch nicht dazu, weil Berndt den in seinem Vorzimmer wartenden Capitän hereinruft und Gertrud durch Vorschützung dringender Geschäfte an ihrem Geständnisse hindert, nachdem durch die Erzählung der Schwester sein Verdacht zur klaren Schuld-erkenntniß sich verdichtet hat. — Gertrud läßt sich durch diesen Schwachzug, den Berndt absichtlich thut, um nicht den Schmerz ihres Schuld-bekennnisses an sich selber empfinden zu müssen („Sie liebt — den Andern. Sie will es mir sagen. Von ihr könnte ich es nicht hören.“), hinhalten, verlangt jedoch nach beendigten Geschäften gehört zu werden — was natürlich nicht erfolgt. So kommt sie um ihr Geständniß und Rolf zu dem Entschlusse, Anall und Fall davon zu gehen, um seinen wilden Schmerz in der anderen Welt zu versetzen. Mich dünkt, daß diese Hintertreibung, so geschieht sie auch eingeleitet ist, nicht den Consequenzen des psychologischen Zustandes entspricht, in welchem sich Gertrud befindet. Es steht Alles für sie auf dem Spiele. Das muß

sie wohl ungefähr fühlen. Da giebt es keine Rücksicht, die sie hindern könnte, den Knoten zu durchhauen. Nur der eine Ruf: „Rolf, Du zweifelst mit Unrecht“, müßte ihn stutzig machen und mindestens zu überlegterem Vorgehen bestimmen. Daß Berndt so vollständig blindlings verurtheilt und so ganz übereilt seine Position verläßt, spricht nicht für seinen sonstigen Weitblick, für seine kluge Verständigkeit. — Hierbei kann ich nicht unterlassen, auf die außerordentlich feine Manier aufmerksam zu machen, mit der in Rolf der Verdacht geschärft wird. Der hierbei angewendete Zug könnte in dem feinsten französischen Stücke sich sehen lassen. Der Käufer im zweiten Acte hat nämlich ein zartes Geständniß der Schwester Gertrud's, daß diese den jungen Diplomaten liebe, vernommen und verräth sich bei einer Unterredung mit dem jungen Mädchen. Letzteres glaubt, die Schwester habe ihr zartes Geheimniß an den Diplomaten verrathen und schmählt mit ihr deswegen; Gertrud bestreitet dies unbefangen, worauf Marianne verbugt antwortet: „Ja, dann ist es mir unbegreiflich. Was ich gesagt hatte, wußte er, als wäre er im Zimmer gewesen.“ Diese letzten Worte fallen wie ein Blitzstrahl in die Seele des zuhörenden Berndt, dessen Verdacht schon durch das Fehlen des Gartenschlüssels geregt worden ist. Jetzt kann er nicht mehr zweifeln. Wenn man erwägt, daß dieser Coup bereits im zweiten Acte vorbereitet und im dritten weiter begründet wird, so erkennt man die scharfsinnig überlegte Planmäßigkeit der einzelnen Motive und freut sich, es mit einem Stücke zu thun zu haben, welches doch wenigstens dem aufmerksameren Nachdenken gegenüber Stand hält. Im fünften Acte wäre gegen die Rapidität, mit der sich eine so intime Freundschaft zwischen zwei bislang einander wildfremd gewesenen Menschen entwickelt, einiger Zweifel gestattet — indessen verjagt diesen das frohe Gefühl, daß nun doch Alles so gut sich regeln läßt und die verhängnißvolle Wetterwolke vom lachenden Sonnenschein der Freundschaft und der Liebe vertrieben worden ist. — Daß die intrigante Präsidentin, die an den unheilvollen Verwickelungen auch einen Schuldantheil hat, so billigen Kaufs davon kommt, indem sie im dritten Acte hinter den Coulißes verduftet, muß als ein Mangel in der Gerechtigkeit der dichterischen Vorsehung angesehen werden, der sich übrigens leicht dadurch heben ließe, wenn sie am Schlusse noch erschiene — sie könnte ja den Bruder, der sich um Berndt duellirt hat, in Sorge um dessen Befinden bei Letzterem aufsuchen — und von ihrem Bruder gehörig abgefanzelt würde — natürlich *coram publico*.

Ebenso befriedigend als die Composition der Fabel ist auch die Zeichnung der Charaktere. Es sind nicht immer wieder dieselben

alltäglichen Drahtpuppen, sondern kräftige Menschen von Fleisch und Blut und selbst die Gesellschaftsgruppe im dritten Acte zeigt originelle Gestalten.

Von allen Figuren tritt die des Helden am plastischsten aus dem Rahmen heraus. Um Kopfeslänge überragt dieser in der erprobten Reife einer im Kampfe mit dem Leben erworbenen Weltauffassung stehende, kraftvoll-energische Mann alle anderen Gestalten. Seine Thatkraft, Unverdroffenheit und Festigkeit des Willens, seine Klarheit und Umsicht, dabei sein edler von schöner Menschlichkeit durchdrangener Sinn, sein tiefes, treu-verlässliches Empfinden stempeln ihn zu einem Charakter, in dessen Gegenwart Leben unwillkürlich das Gefühl der Beruhigung und Sicherheit überkommt. Es giebt Naturen, die uns wie mit magischer Zauberkraft zu sich hinziehen, obwohl sie weder glänzende gesellige Talente, noch blendende geistige Vorzüge, noch auch besonders entgegenkommende Manieren besitzen. Es sind jene gestählten, in der Schule des Lebens erzogenen, treublickenden Menschen, die unter der rauhen, wortkargen Außenseite nicht nur inniges Mitgefühl für Andere, hingebende Treue und sichere Verlässlichkeit des Charakters bergen, sondern auch bei aller scheinbaren Unbeholfenheit ihrer Umgangsart, bei aller Naivetät ihrer Manier, sich zu geben, scharfen Verstand, klaren, praktischen Blick, rasche Fassung und energisches Wollen besitzen, Menschen, die weniger sprechen, als denken, geräuschlos handeln und den rechten Moment zum Eingreifen niemals verfehlen, jene Jägernaturen, die mit dem Falkenauge der Fürsorge dem unvorsichtig sich im Urwalde verlierenden Genossen folgen und im Momente der Gefahr die Büchse zum sicher treffenden Schusse abdrücken. — Wer den Ernst des Lebens in sich aufgenommen und in diesem Irrgarten der Arglist und Täuschung sich gewöhnt hat, auf eigenem Pfade sicher zu wandeln, der pflegt auch Anderen dieses Gefühl der Sicherheit mitzutheilen, welches in uns aus dem Vertrauen auf die Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit des Andern entspringt. — Solch' eine Kraftgestalt ist Rolf Berndt. Wie allen im Getümmel der Welt gereiften Männern, ist ihm ein Zug von scheuem Misstrauen und kühler Verschlossenheit eigen, der es verschuldet, daß nach der zweijährigen Trennung von der Geliebten sich eine Wolke des Zweifels zwischen Beide lagert. Daß ein Mann, der in der Geliebten den Glauben an die Menschheit findet, in dem Momente, wo er in diesem Glauben erschüttert wird, wie ein Titane sich aufrichtet und mit der ganzen Leidenschaftlichkeit des Schmerzes über seine verlorene Welt, Alles im Stiche lassen will, ist menschlich wahr und birgt einen tragischen Zug. Aber dieser Entschluß sollte doch von

Rechtswegen nicht länger vorhalten, als die erste ungeheure Aufwallung dauert. Nachher muß die Vernunft wieder die Oberhand gewinnen und sorgsame Prüfung verlangen. Daß dies nicht geschieht, erscheint mir, wie gesagt, als ein Fehler in der Charakterzeichnung. Zu seiner Entschuldigung kann der Dichter freilich entgegen, daß der ganze Vorgang nur eine Stunde Zeit einnimmt, also zum Ueberlegen nicht viel Muße ist; allein, was hinderte denn, beim Beginne des zweiten Actes in die Reflexion, in die Rolf sich uns versunken zeigt, einige Zweifel an der Schuld der Geliebten einzuwoben und ihn den Gedanken eines letzten Schrittes, eines Verhöres mit Gertrud, fassen zu lassen? Er sagt: „Es ist geschehen. Mein Abschiedsbrief. Sie wird Freundschaft genug für mich haben, anzunehmen, was ich ihr lasse . . . In mir ist Ruhe geworden; freilich die Ruhe des Todes. Sie glaubte mich lieben zu können, aber wer kann das Herz zwingen? Nicht ihr mache ich einen Vorwurf. Hätte sie mir gesagt: „Stirb, um mich glücklich zu machen“, ich hätte freudig meinen letzten Blutstropfen für sie hingegeben! Ja, hätte sie gesagt: „Entsage mir, ich liebe einen Andern!“ Ich hätte es versucht und wäre zu Grunde gegangen. Die Heimath stößt mich zurück — und ihr durfte ich dieselbe nicht rauben. Niemals. Sie wollte ich glücklich machen, das hatte ich gelobt — ihr — mir selbst — vor Gott im Gebet. Ich will mein Wort halten.“ Man sollte doch meinen, daß eine solche Fassung im Schmerze auch Raum hat für einen Zweifel an der Schuld. — Das Pendant zu Rolf bildet die Gestalt der Gertrud. Auch sie besitzt Charakter, Edelsinn, Festigkeit und Treue, kurz alle diejenigen Eigenschaften, welche ein Weib schmücken und seinen Besitz zum höchsten irdischen Glücke machen, auch sie ist großsinnig und stark in ihrer Liebe, auch sie verschlossen und zartfühlend, indem sie nur Liebe und nichts als Liebe von Rolf erwartet und sich, da sie statt ihrer Geschenke empfängt, innerlich gekränkt fühlt. Auch im Mißtrauen, das sie durch widrige Schicksale und herbe Prüfungen gelernt hat, gleicht sie ihrem Geliebten. Es ist klar, daß dieses edle Frauenherz Rolf glücklich machen muß, denn es ist ein Theil von seinem eigenen Sein. Man hat dem Dichter vorgeworfen, daß Rolf und Gertrud bereits unter einem Dache wohnen, obwohl die Hochzeit erst bevorsteht, und daß dieses Verhältniß Gertrud compromittiren möchte: ei, ja freilich, in den Augen jener erbärmlichen Welt, als deren Vertreter die Präsidentin-Excellenz und deren Hausihire (ein vorzügliches Wort!) erscheinen. Von verständigen Leuten wird — zumal bei der vollkommenen Trennung der beiderseitigen Wohnräume

— unter den obwaltenden Verhältnissen schwerlich daran Anstoß genommen werden. Und dann — wer denkt denn während so tiefgreifender seelischer Conflictе an derartige äußere Bagatellen? — Nicht minder sorgsam ist die Zeichnung der Mutter Berndt's, einer in kleinstädtischen Manieren steckenden, kleinstädtischen Philistergeist athmenden und wenn auch nicht gerade bornirten, so doch ziemlich befangenen Dame, die nicht ohne Herz, aber voll mütterlicher Voreingenommenheit für das ungerathene jüngere Nesthäkchen und daher ungerecht gegen den älteren Sohn ist, der sie, wie sie glaubt, nicht genügend von seinem Reichtume profitiren läßt. Obwohl sie die Heirath nicht billigt und zur Klage über Rolf's vermeintliche Kargheit Grund zu haben meint, will sie lieber schweigend dulden, nöthigenfalls auch das Feld räumen, als den Sohn verletzen. Bei aller Parteilichkeit für den mißrathenen und elend verkommenen jüngeren Sohn bekundet sich in diesem Verhältnisse immerhin ein gewisser Grad von Gutherzigkeit, der trotz der Schwäche ihres Charakters mit ihr versöhnen könnte, wenn — man nur wüßte, wie weit sie an der schmachlichen Bloßstellung Rolf's durch die Beiseiteschaffung der Gelder mitschuldig ist. Dieses Geheimniß, welches der Dichter unaufgeklärt läßt, umgiebt die alte Dame mit einem Scheine von Verdächtigkeit, welcher beständig die Sympathien unterdrückt, die ihr der Zuschauer vielleicht zuwenden möchte. Auch der Jugendfreund Berndt's, der sarkastische Advocat und Parlamentarier Stampfenberg, ist eine interessante Gestalt, lebenswahr und anschaulich geschildert, eine rechte Chamäleonsnatur, die der sie umgebenden Gesellschaft würdig ist. Nur sollte er in seinen Sottisen gegen die Stadträthin nicht so weit gehen, daß er den gesellschaftlichen Tact durch eine grobe Unartigkeit verletzt. Man kann nicht umhin zu fragen, weshalb denn keiner für die Gefränkte eintritt und den unverschämten Patron, der das Gastrecht so schnöbde mißachtet, gehörig zurechtweist. Die entsprechende Inbignation tritt doch deutlich genug zu Tage. — Marianne, die Schwester Gertrud's, ist einer von den lebenswürdigen weiblichen Kobolden im Badfischcostüm, die, wie oft sie auch schon auf den Brettern lachend herumhüpfen, um so lieber immer wieder von Neuem gesehen werden, je seltener man ihnen im wirklichen Leben begegnet. — Isabella, die Freundin Gertrud's, gehört in die Kategorie der schillernden Salonfalter ohne Herz und ohne besondere Leidenschaft, eine hohle vornehme Paradenpuppe, deren einziges Glück in Projectenmacherei und Zustandbringen von Heirathen besteht, die jedoch gewandt und aalglat wie alle glitzernden Schlangennaturen sich zu benehmen weiß. Man kann nicht leugnen, daß sie

bei alledem eine interessante und pikante Erscheinung bildet, zu der ihr Bruder, der wackere, durch und durch gebiegene und ernste Aristokrat im denkbar stärksten Contraste steht. — Schade, daß der Dichter nicht mehr Raum fand, diese noble Natur von dem Mafel zu reinigen, den ihr die Schwester durch eine Intrigue in den Augen Gertrud's früher einmal angeheftet hat, indem sie des Bruders Verlobung mit Gertrud ohne dessen Vorwissen jählings hintertrieb, weil sie erfuhr, daß Gertrud ohne Vermögen sei. — Außer diesen Gestalten finden wir noch einige episodische Figuren vor, die allesamt nicht uninteressant sind, weil der Dichter ihnen charakteristische Reden und Gesinnungen beigelegt hat: ein Zeichen für die Sorgfältigkeit seiner Arbeit, die selbst Nebendinge nicht oberflächlich zu behandeln vermochte. — Wenn noch außerdem die Kraft und Charakteristik der Diction, welche stellenweise, namentlich in den Reden Rolf's und Gertrud's, zum Theil auch in denen Eberhardt's einen poetischen Aufschwung nimmt, und nur an einigen Stellen (im zweiten Acte in der Unterredung mit Eberhardt und Gertrud, im fünften Acte gegen den Schluß) einige Striche erfordern dürfte, mit Anerkennung bedacht wird, so ist wohl das Wesentliche über diese Dichtung gesagt. Es könnte noch hervorgehoben werden, daß eigentliche Thaten, also concrete, sichtbare Handlungen zwar nur in geringer Zahl vorkommen und statt ihrer das Meiste Dialog ist: allein wenn der Inhalt des Dialogs so bedeutungsvoll, so spannend bleibt, wie es hier der Fall ist, so kann man sich damit wohl zufrieden geben, zumal es der Dichter verstanden hat, durch theatralische Wirkungen nach Art der Franzosen, die er jedoch in richtiger Consequenz der Situation erzielt und die daher mit sogenannten Theatercoups nicht zu identificiren sind, das Publicum in jedem Acte dramatisch zu erregen und die Spannung auf den folgenden zu übertragen. — Das Stück gehört mithin zu den besten Erzeugnissen der Gegenwart und ist entschieden ein voller Treffer, welcher dem Interesse des deutschen Theaterpublicums wohl noch lange willkommene Anreize bieten wird.

## Adolf Wilbrandt.

In unserer an genügend vorgebildeten und aus gereiften dichterischen Talenten so armen Gegenwart ist es förmlich herzerquickend, einem echten gottbegnadeten Dichter zu begegnen, dessen Begabung seinem Wissen und seiner vorzüglichen literarischen Fachbildung die Wage hält. Dieser Dichter, ohne Frage der hervorragendste unter unsern neueren Dramatikern, heißt Adolf Wilbrandt und ist einer der Wenigen, auf die ihre Zeitgenossen mit Genugthuung zu blicken Grund haben. Was er auch angreifen mag, Novelle, Drama, Roman, Literaturgeschichte — in allen Arbeiten zeigt sich ein tüchtiger Kopf und ein warmes Herz, eine gründliche Fachkenntniß und gebiegene Schulung in den Hülfswissenschaften literarischen Schaffens, zudem auch ein feiner, geschmackvoller Geist und hohes dichterisches Empfinden: er hat den Beruf zum Schriftsteller schon in der Wiege empfangen. Dabei ist er auch in seltenem Grade vom Glücke getragen worden. Wenigen seiner Berufsgenossen ist es so wie ihm gelungen, in der literarischen Welt rasch Boden zu gewinnen. Kaum war sein erstes Drama: „Der Graf von Hammerstein“ vollendet, als es auch schon seine Reise über die deutschen Bühnen machte und den Namen des Verfassers aufs beste accreditirte. Dann folgten einige Lustspiele: „Jugendliebe“, „Unerreichbar“, „Die Vermählten“ und gleichzeitig auch einzelne Novellen in belletristischen Zeitschriften, die allesammt eine sehr beifällige Aufnahme fanden, und seit dieser Zeit ist Wilbrandt einer unserer gefeiertsten Autoren. Sehr zu statten kommt ihm, daß er sein feines Talent in der Schule classischer Studien herangebildet hat, denn sein Berufsstudium auf den Universitäten Rostock, Berlin und München war die classische Philologie und Ge-



schichte. Später, nach Beendigung seiner akademischen Vorbereitung und Erlangung des Doctorgrades, widmete er sich ganz der schriftstellerischen Thätigkeit, und ihr verdanken wir neben einer Reihe fein angelegter und sinnig ausgeführter Novellen eine Anzahl bedeutender Dramen, von denen „Cajus Gracchus“, „Arria und Messalina“, „Die Maler“, „Die Tochter des Herrn Fabricius“, „Krimhild“, „Unerreichbar“ und „Jugendliebe“ am häufigsten aufgeführt werden. Außerdem hat er auch eine vortreffliche Biographie über Heinrich von Kleist verfaßt, die bereits im Jahre 1863 erschien, in welchem Jahre der Dichter erst das 26. Lebensjahr erreichte: Beweis genug für die rasche Entwicklung und frühe Abgeschlossenheit seiner literarischen Individualität. Dreimal hat ihm das Glück in außergewöhnlichem Grade gelächelt, indem drei seiner Dramen bei Preisauszeichnungen die Palme errangen. 1875 wurde „Cajus Gracchus“ mit dem Grillparzer-Preise, 1878 „Krimhild“ mit dem Schiller-Preise, 1879 sein Schauspiel: „Die Tochter des Herrn Fabricius“ mit dem vom Münchener Hoftheater ausgesetzten Preise gekrönt.

Wilbrandt zeichnet sich nicht nur durch seine große Formgewandtheit und den Geschmack seines Ausdrucks aus, dem man die Einflüsse der classischen Bildung anmerkt, sondern auch durch die Tiefe seines für das Edle und Erhabene lebhaft empfänglichen Gemüthes, die Reife seiner Gedanken und die Kraft seines dramatischen Erfassens, die Großartigkeit seines dichterischen Stils. Sein „Graf von Hammerstein“ und sein „Cajus Gracchus“ tragen beide das Gepräge des echten Dichtergeistes an sich und sind ebenso schwungvolle und edle als markig realistische, unmittelbar packende Dichtwerke, die vor der Begabung des Autors und vor seinem praktischen Bühnengeschick die höchste Achtung einflößen.

Außer den bereits genannten Dramen schrieb er noch zwei große Trauerspiele in fünf Acten: „Giordano Bruno“ (Wien 1874) und „Nero“ (Wien, 1876), mehrere Schauspiele: „Auf den Brettern“ (drei Acte), „Natalie“ (drei Acte), eine Anzahl Lustspiele: „Ein Kampf ums Dasein“ (drei Acte, Wien 1874), „Die Reise nach Riva“ (drei Acte, Wien 1877), „Die Vermählten“ (drei Acte, Wien 1872), „Die Wege des Glücks“ (fünf Acte, Wien 1876), „Durch die Zeitung“ (ein Act, Wien 1874). Auch auf dem Felde des Romans hat er sich mit einer dreibändigen, im Jahre 1864 erschienenen Dichtung: „Geister und Menschen“ versucht. Keines seiner dichterischen Werke hat jedoch einen so unbestrittenen und allgemeinen Beifall sowohl beim Publicum als auch bei der Kritik gefunden, als sein Lustspiel „Die Maler“, eine Schöpfung, die sich dem Besten

würdig an die Seite stellen darf, was unsere Literatur in dieser Gattung überhaupt besitzt.

Ich möchte es Hackländer's „Geheimen Agenten“ und den „Magnetischen Kuren“ desselben Autors noch voranstellen, den „Journalisten“ von Gustav Freytag aber als ebenbürtig beigesellen, wenn es auch nicht so starke national-politische Beziehungen und so weite sociale Perspektiven enthält. An Feinheit der Diction, Lebendigkeit der Handlung und Originalität der Personen und Verhältnisse, die hier durchweg der interessanten Sphäre des leichtlebigen, genial-ausgelassenen, burschikos-ungezwungenen Künstlerlebens entnommen und höchst naturgetreu dargestellt sind, wird es von keinem mir bekannten deutschen Producte unserer neueren Bühnendichtung übertroffen, von wenigen auch nur erreicht. Man mag darin den nicht völlig glaubhaften Theatercoup des Helden bemängeln, der eine Dame, um sie vor einer Bloßstellung zu schützen, nachdem sie sich bei ihm verborgen hat und entdeckt zu werden in Gefahr geräth, für seine Braut erklärt, obwohl er kurz zuvor seiner Liebe zu ihr in tiefer Verbitterung Valet gesagt, weil er erkannt hat, daß diese Dame seiner nicht würdig sei; man mag die Zufälligkeiten — nämlich das unzeitige Eintreten dieser selben Dame und die in Folge dessen von ihr gemachte Entdeckung, daß eine Andere ihren Platz in des Helden Herz einnimmt, (was sie zur Resignation bestimmt) tabeln, es bleibt gleichwohl noch so viel tüchtiger Fond in diesem Stücke, daß man gerne einräumt: hier ist Wahrheit, hier ist Leben, hier ist Fröhlichkeit, untermischt mit tief gemüthvollen und den Ernst des Lebens widerspiegelnden Motiven. Nicht die abgenutzten Lustspiel-Typen, die wunderlichen Murrköpfe, die borstigen alten Jungfern und steifleinernen, ehrbaren Tanten, welche liebliche, kleine Mimosen mit unentdeckten Herzen quälen, nein, originelle Menschen einer interessanteren Welt tauchen vor uns auf in frischer, greifbarer Lebhaftigkeit und jeder Zug an ihnen fesselt unsere Theilnahme für sie. — Das Stück, das seit dem Jahre 1872 überall mit gleich günstigem Erfolge in das Bühnenrepertoire von ganz Deutschland aufgenommen ist, und selbst vor der gestrengen Berliner Kritik Gnade fand, ist eine wahre Labung für den Theaterfreund und bereitet vollends doppelte Freude demjenigen, der seit Jahren gezwungen gewesen ist, durch den knietiefen Eribsand unserer modernen Bühnenliteratur hindurchzuwaten und über die Rede dieses Terrains Klagelieder zu verfassen. Es sollte daher keinem wirklichen Kunstfreunde unbekannt sein.

Eine Menge neuer Vorstellungen tritt aus dieser in sich abgeschlossenen, von dem Welttreiben gesonderten Lebenssphäre des

genialen, fröhlich in den Tag hineinlachenden Künstlerlebens uns entgegen, ein anderer Ideenkreis erschließt sich uns dort, der so ganz und gar nichts mit dem Herkommen des bürgerlichen Familienlebens gemein hat und schon in Folge dieser Neuheit und Originalität interessirt und anzieht, abgesehen davon, daß auch außerdem in den Anschauungen der übrigen Welt das Künstlerleben von dem Nimbus des Idealen und Geheimnißvollen umhüllt erscheint und deswegen einen gewissen fascinirenden Zauber auf das Laiengemüth zu üben pflegt. Aber nicht allein das äußere, das materielle Leben, auch das lebendigere, sensiblere, oft von der Phantasie beherrschte Gefühls- und Gemüthsleben des Künstlers hat hier seine Besonderheiten. Alle diese Mysterien werden nun auf einmal in voller lebendiger Wirklichkeit vor uns enthüllt, in plastischer Realität stehen sie verkörpert vor uns: ein mannigfaltiges, buntes, heiter-lebenslustiges Stimmungsbild präsentiert sich dem Blicke beim Aufgehen des Vorhangs: Wir befinden uns in einem Maleratelier. Man wird zugeben, daß schon diese Scenerie eine eigenartige Stimmung erzeugt. Wie aber steigert sich diese, sobald uns in das psychische Leben dieser seltsamen Welt ein Einblick gestattet wird. Künstlerblut rollt leichtflüssiger durch die Adern und auch das Fühlen und Empfinden des Künstlers denkt man sich von dem der Alltagsmenschen unterschieden, weil in dem echten Künstler Poesie wohnt. Großartig und schwunghaft wie sein Ideenflug, ist auch der Flügel Schlag seiner Seele kräftiger. Geniale Naturen kennen weder in ihrem Schaffen noch in ihrem Seelenleben die Fesseln der einengenden Regel und des Herkommens, weil sie sich frei und unbekümmert um das Conventionele über das nüchterne Alltagsleben erheben und in einer demselben fremden Ideenwelt leben. — Wer wollte nun leugnen, daß ein solches Geistes- und Seelenleben nicht unser höchstes Interesse packt und unsere Pulse vor Spannung beflügelt, sobald wir Zeugen aller jener Conflictte werden, mit denen der Künstler oft mehr wie andere Menschen zu ringen hat; sobald wir die merkwürdigen Contraste verfolgen dürfen, die uns oft in der Wirklichkeit so unerklärlich und bizarr vorkommen mögen, weil wir ihren Ursprung und ihre Motive nicht kennen? Mit meisterhaftem Pinsel hat Wilbrandt alles das zu malen verstanden. Wir sehen, wie er seinen Helden, ein echtes, gottbegnadetes Künstlergemüth, allmählich in den schlimmsten Conflict versetzt, in den dieser unter den obwaltenden Verhältnissen überhaupt gerathen kann, in den Zwiespalt mit sich selbst, und wie der Dichter dann, nachdem er die Unwürdigkeit der Ursache desselben dem Helden zur Erkenntniß gebracht hat, ihn unter Beihilfe eines bisher verkannten jungen

Mädchens, das der Maler lieben lernt, mit sich selber wieder ver-  
 söhnt. Dieser Maler Oswald, der gefeierte Meister und mit einem  
 selten reichen, herrlichen Gemüthe ausgestattete Mann, kann nicht  
 das Opfer einer so gefährlichen, weil befriedigungslosen Leidenschaft  
 werden, die ihn im Innern verzehrt und seine Schöpfungskraft unter-  
 gräbt — so sagt sich der Zuschauer sofort, wenn er jene blendende  
 Sirene kennen gelernt hat, für die Oswald in heimlicher Gluth zu  
 vergehen nahe ist; und doch, wie soll dieser unheilvolle Knoten gelöst  
 werden? Was soll an die Stelle treten, wenn es wirklich leer in  
 seiner Seele geworden? Mit ängstlicher Spannung ventilirt der  
 Zuschauer diese Frage fast drei ganze Acte hindurch. Die  
 Lösung giebt der Dichter im dritten in höchst befriedigender Weise.  
 Oswald, nach Künstlerart leicht entzündlich, hat das Portrait einer  
 jener gefährlichen Weltbamen zu malen übernommen, die durch halb-  
 gewährendes Versagen, durch kokettes Schmachten und lächelnde, stolze  
 Unnahbarkeit das Begehren zur höchsten Leidenschaft zu entfachen  
 wissen und ein grausames Vergnügen in dem Bewußtsein finden,  
 einem interessanten Manne ihre Sklavenkette angelegt zu haben.  
 Eine kalte Sonne wird diese verführerische Kokette genannt, weil sie  
 wohl blenden und verblenden, aber nicht erwärmen mag. — Die  
 nachtheiligen Folgen dieser unseligen Leidenschaft zeigen sich sofort.  
 Oswald wird lässig in seiner Kunst und ein trübsinniger, einsilbiger  
 Kopfhänger, der in nächtlichen Gelagen seinen Liebes Schmerz zu be-  
 täuben sucht, Schulden macht und ein unordentliches Leben führt. —  
 Von Jugend auf mit einigen Kunstgenossen durch innige Freundschaft  
 verbunden, hat er mit diesen Freunden, zu denen auch ein junges  
 Mädchen, die Schwester eines derselben gehört, einen gemeinsamen  
 Haushalt in fröhlichster Sorglosigkeit geführt, dessen freundliche  
 Harmonie plötzlich durch das veränderte Wesen und den Absonderungs-  
 trieb Oswalds gestört worden ist. Natürlich bleibt die Veranlassung  
 zu dieser merkwürdigen Umwandlung Oswalds seinen Genossen nicht  
 lange verborgen. Namentlich ist es die „Kluge Else“, welche mit  
 dem scharfen Blick weiblichen Instinctes das Seelenleid Oswalds  
 rasch ergründet. Else, die in Malerei dilettirt und unter dem Maler-  
 völkchen aufgewachsen ist, wird von den andern als ein guter Kamerad,  
 als ein lieber Genoss behandelt. Da sie weder als Weib noch auch  
 als Mann in ihrem Kreise gelten gelassen wird, sich ganz in den  
 flotten, burschikosen und resoluten Ton ihrer Collegen hineingelebt und  
 durch ihr treues, offenes und selbständiges Wesen sich die Achtung  
 und den Respect Aller erworben hat, die sie zum Scherz „etwas  
 Sächliches“ zu nennen gewohnt sind, so kann sie sich schon erlauben,

mit Oswald einmal ein ernstes Wort im Vertrauen zu reden und ihm das Thörichte seiner unseligen Liebe zu der kalten Sonne vorzuhalten. — Else rath ihm, um ihm die Augen über die Herzlosigkeit dieser glänzenden Rosette zu öffnen, er möge ihr seine Liebe erklären. Er werde, wenn dies geschehen, erkennen, wie sie ihn mit kühlem Lächeln überlegen von sich weisen werde, denn ohne Zweifel werde sie es für bei weitem praktischer halten, dem reichen jüdischen Bankier, der ihr den Hof mache und bereits als ihr präsumtiver Bräutigam gelte, ihre Hand zu reichen, als dem armen Künstler, der ihr zwar einen glänzenden Namen und ein edles Herz, aber keinen goldenen Käfig bieten könne. Gesagt, gethan. Als Leonore wieder zur Sitzung im Atelier Oswalds erscheint, befolgt letzterer den Rath seiner klugen Freundin und überzeugt sich, daß Else sie sehr richtig beurtheilt hat. Von diesem Moment an ist er geheilt, aber zugleich bricht auch sein edler Zorn über das leichtfertige Spiel los, das Leonore mit ihm bis dahin getrieben hat, und mit der ganzen Indignation, die ihm sein tief verletzter Mannesstolz eingiebt, macht er seinen Gefühlen gegen Leonore Luft. Letzterer imponirt dieser Ausbruch kraftvoller Männlichkeit dermaßen, daß sie in diesem Augenblicke den Maler mit einer Art von überspannter Verückung bewundert und ihn lieben lernt. Sie erklärt sich von der Dämonie dieser Leidenschaft, die Oswald erkennen lasse, bezaubert, will mit ihm die extravagantesten Abenteuer unternehmen und möchte womöglich sogleich einen tollen Liebesroman beginnen. Allein Oswald bleibt fest und weist alle Zumuthungen von sich, denn von jetzt an ist ihm Leonore gleichgiltig. Im dritten Act sehen wir das lustige Künstlervölkchen im tollen Uebermuth seiner lustigen Laune in Oswalds Atelier die Anstalten zu einem fröhlichen Wummenschanz, zu einer sogenannten Costümkneipe zu Ehren Oswalds treffen, dessen Geburtstag man feiert. Man schleppt allen möglichen bunten Flitterstaat herbei, der in Malerateliers zu den gewöhnlichen Requisiten zu gehören pflegt, puzt sich damit prächtig auf und staffirt auch den „guten Kerl“, die Else, zu einem wunderholden Ritterfräulein heraus, worauf es dann ans Puceliren geht. Oswald sowohl wie auch die Uebrigen bemerken zu ihrem Erstaunen, welch angenehme Metamorphose mit Else vorgegangen ist. Die „graue Motte“, die man wegen ihres häßlichen grauen Kleides und ihres linkschen ungraciösen Wesens bisher beinahe wie eine komische Caricatur betrachtet hat, ist, nachdem sie ihre schmöde Hülle und die blaue Brille — eine Malerin und eine blaue Brille! ich vermag den Grund nicht zu begreifen — abgelegt hat, plötzlich in eine liebliche, reizvolle Jungfrau verwandelt, an der na-

mentlich Oswald sich gar nicht satt zu sehen vermag. — Inzwischen erscheint, während die weiteren Zurüstungen zum Feste getroffen werden, Leonore im Atelier. Sie hat Oswald ein Rendezvous auf der Soirée eines Verwandten bestimmt und ihn dort vergebens erwartet. Von ungeduldigem Verlangen getrieben kommt sie nun, den Grund seines Ausbleibens zu erfahren. Es dauert nicht lange, so kehrt das lustige Völkchen wieder und Leonore, um sich nicht überraschen zu lassen, wird von Oswald hinter einer spanischen Wand, wo allerhand Bilder stehen, verborgen. Man setzt sich zur Tafel und das Fest beginnt. Als die Gesellschaft im besten Zuge ist, kommen unter Führung des auf Oswald eifersüchtigen Bankiers, des Anbeters von Leonoren, der boshafterweise Oswalds Wechsel angekauft hat, die Executoren, um die Schuld einzutreiben. Da Zahlung unmöglich ist, und dieselben die Pfändung der vorrätigen Bilder vornehmen zu müssen erklären, geräth Leonore in die höchste Gefahr entdeckt zu werden. Schnell entschlossen kommt sie derselben zuvor, indem sie aus ihrem Versteck hervortritt, worauf Oswald, um sie vor der Blamage in Gegenwart ihres Verehrers zu schützen, Leonore als seine Braut erklärt. „Nun, wenn dem so ist, will ich heute nicht stören. Wir haben Zeit bis morgen“ erwidert mit hämisch triumphirender Miene Sandberg und fordert die Executoren auf, die Ausführung ihres Mandates zu sistiren. Diese ziehen sich nun mit Sandberg zurück und Oswald ist glücklicher Bräutigam. — Am andern Tage finden wir Oswald in seinem Atelier wieder. Eine desperatte Stimmung, wie diejenige nach einer wüth durchschwärmten Nacht, hat sich seiner bemächtigt, denn eine innere Stimme sagt ihm, daß er einen verhängnißvollen und unwiderrüßlichen Schritt gethan hat, der sein Lebensglück kosten wird. Eine räthselhafte Veränderung ist seit dem gestrigen Tage in seinem Innern vorgegangen. Er liebt Else! Immer klarer wird ihm dies vor seinen wie mit einem Zauberschlage entschleierte Blicken, immer verzweiflungsvoller seine Erkenntniß, daß Else für ihn auf ewig verloren sei. Indem tritt sie selber ein, um von ihm Abschied zu nehmen. Sie hat erkannt, daß ihres Bleibens in diesem Hause jetzt nicht länger sei, denn auch sie liebt Oswald. Unter dem Vorgeben, der Einladung einer Tante Folge zu leisten, welche sie an Kindesstatt aufnehmen wolle, verkündet sie Oswald ihren Entschluß zur Abreise. — Oswald hat jedoch am Morgen eine Portraitskizze von Else in dem Kostüm der vorigen Nacht aus dem Gedächtniß auf die Leinwand geworfen und bittet Else, zu guter Letzt ihm dazu noch zu sitzen. Sie willfahrt ihm und die Arbeit beginnt. Als der Maler mit dem Blicke der Liebe

schmerzerfüllt die geliebten Züge erschaut, versagt ihm die Kraft; tiefe Bewegung übermannt ihn und verräth seine Empfindungen. Auch Else verliert die Fassung und als nun beide in stummem Schmerze einander gefaßt halten und in die Augen blicken, tritt unvermerkt Leonore ein. Sie begreift rasch die Situation, als sie Else's Portrait erkannt hat und löst das Band, das Osvalds Ritterlichkeit geknüpft, in einer Anwandlung von Großmuth, worauf Else und Osvald ein Paar werden. Inzwischen ist auch der reiche Blume, ein sogenannter Kunstmäcen im Kreise der Malerfreunde, in das Atelier getreten, der bereits seit langem die schöne Wittve vergebens umschwärmt hat. Als Leonore ihren Verzicht vollzogen, bittet sie Blume mit verheißungsvollem Blick um dessen Arm und empfiehlt sich. Ohne Zweifel wird sie denselben für das Leben genommen haben.

Das Stück ist vortrefflich gebaut. Einheit der Handlung, Einheit der Zeit, Einheit des Ortes, und das Alles bei feiner planvoller Disposition über den Stoff und kunstvoller Verwendung der trefflich in einander gefügten einzelnen Motive — man nenne mir den Dichter, der heute noch mit solcher Strenge diese früher als unverleßlich erachteten, von den meisten neueren Dilettanten-Dramatikern aber als veralteter Kumpeltramp beiseite geworfenen Regeln in dieser Reinheit und Vollkommenheit zur Anwendung brächte. Wenn auch hinsichtlich der Einheit des Ortes tolerantere Grundsätze gangbar geworden sind und auch die Einheit der Zeit nicht mehr in dem strengen Sinne der bekannten drei Tage aufgefaßt wird, so ist gleichwohl der künstlerische Eindruck des Baues eines dramatischen Kunstwerks ein um so reinerer, je mehr sich die Structur jenen Bedingungen nähert. In der Forderung der Einheitlichkeit der Handlung waltet jedoch auch heute noch die volle Strenge der Theorie wie vor Zeiten. Wilbrandt hat meisterhaft allen drei Grundsätzen sich anzubequemen vermocht und damit ein Werk geschaffen, das in seiner Bauart als klassisch bezeichnet werden darf. — Was es bedeutet, eine Handlung dramatisch so zu componiren und zu gliedern, daß eine Scene mit der anderen im innerlichen Zusammenhang steht, daß die Ergebnisse eines Actes die Voraussetzung jener des Folgenden bilden und Letztere sich gewissermaßen wiederum aus den Ersteren erklären und entwickeln — das lernt man an diesem Stück auf's Deutlichste erkennen und verstehen. Da gähnt keine Kluft zwischen zwei Acten, da ist keine Unterbrechung des Entwicklungsprocesses, da ist kein Sprung von einem Actionsgebiet auf ein anderes zu bemerken, sondern die Handlung fließt leicht und ge-

fällig wie ein breiter Strom dahin, in welchem eine Welle die andere fortschiebt und diese doch aus jener entstanden zu sein scheint, gerade so, wie auch die Scenen sich aus einander entwickeln sollen. — Man hat den Stil zu bemängeln gesucht, mit dem Hinweise auf die Vermischung von Schau- und Lustspiel. Mir scheint diese Vermischung nicht vorhanden zu sein, denn der Grundton ist ein entschieden heittrer und er kehrt in allen Acten, selbst in dem verhältnißmäßig am ernstesten gehaltenen immer wieder zurück. Daß sich die volleren und getrageneren Accorde wirklicher Herzens- und Seelenconflicte in denselben einmischen, gereicht der ästhetischen Stimmung des Ganzen nur zum desto größeren Vortheile, denn sie erhält damit eine gewisse Fülle und Mächtigkeit. Contraste, die stören könnten, schroffe Sprünge der Stimmung sind glücklich vermieden. Man wird durch geschickte Abtönung des Humors vom Scherz zum Ernste übergeführt und am Schlusse tritt der Erstere wieder in seine Rechte ein. Ich wüßte nicht, was daran auszusetzen wäre. Heitere und ernstere Motive lösen einander beständig ab und mischen sich auch mitunter recht geschmackvoll durcheinander. Auch in diesem Punkte erkennen wir den feingebildeten Autor. Der Witz ist niemals trivial, sei er nun Situations-, sei er Wortwitz, durch das Ganze aber weht eine frische, fröhliche lebenslustige Laune, die uns stets mit einer mehr an das Gemüth als an den Verstand appellirenden Heiterkeit, einer still vergnügten Stimmung der Seele, erfüllt, welche sich weniger im Lachen, als im herzlichen Behagen, gemischt mit inniger Nührung, äußert. Man lächelt durch Thränen hindurch — wer das Wesen des Humors begreift, wird wissen, was das sagen will.

Der Coup, den Oswald macht, in dem er Leonore vor Bloßstellung rettet, ist allerdings ein Gewaltstreich, der verblüffend wirkt wie jeder nicht organisch mit den übrigen Bedingungen und Voraussetzungen der Handlung in Verbindung stehende Theatereffect. Man kann ihn tabeln, weil er auf Sensation berechnet ist und zudem einige Zweifel gegen die psychologische Wahrscheinlichkeit regt. Auch scheint er mir nicht original erfunden zu sein, denn ich entsinne mich dunkel, Aehnliches schon in einem anderen Stücke älteren Datums erlebt zu haben. Allein allzu streng darf man deswegen mit dem Dichter nicht ins Gericht gehen, weil dieser Verlegenheitsbehelf Oswalds späterhin in durchaus natürlicher und ungezwungener Weise seiner gefährvollen Wirkungen beraubt wird: er finbet in den weiteren Vorgängen seine Correctur. Ernster erscheint dagegen die Frage, ob es genügend motivirt ist, daß Oswald's Liebe zu Else



sich erst so spät und so plötzlich und noch dazu aus einem rein äußerlichen Anlaß, nämlich in Folge der vortheilhaften Verkleidung entwickelt: eine Frage, die ich nicht völlig zufriedenstellend beantwortet finde. — Freundschaft und Achtung ist da; soll nun durch das Accessit des äußeren Wohlgefallens an der Gestalt aus jenen Gefinnungen, die doch mehr auf der verstandesmäßigen Schätzung der seelischen Eigenschaften des Mädchens beruhen als auf einer Art von unbewußter Neigung, die Liebe resultiren können, die doch bei einer Natur wie der Oswald's mehr aus dem Herzen emporsteigt und nicht darnach fragt, worauf sie sich stützt, wodurch sie begründet wird? Mir scheint dieser Punkt nicht ganz zweifellos. Ein älterer, weniger tief und leidenschaftlich angelegter Mann, der nüchtern zu reflectiren gewohnt ist, wird allerdings auf seine Weise zu lieben verneinen, wenn er die Entdeckung macht, von der Oswald im dritten Act überrascht wird. Ein poetisch empfindender Mann wie dieser Maler, der sanguinisch veranlagt ist und die Dinge mit der Phantasie ergreift, konnte wohl schon längst zu dem Resultat gelangt sein, das Oswald erst unter der Wirkung des Costüms an sich spürt. Die Phantasie mußte ihm längst Else's Werth gezeigt haben, trotz der Verkleidung, denn dafür ist er Künstler, Poet in Farben. Schlimm genug, meint man, wenn seine Phantasie so wenig kräftig ist, daß sie erst der Flitter bedarf, um zur Liebe angereizt zu werden. Doch das sind, wie ich gerne zugebe, tistelnde Betrachtungen, mit denen wir den Philosophen, nicht aber den Dichter behelligen dürfen, dem wir glauben sollen, und ich meine, es ist nicht allzu schwer, an diese plötzliche Erweckung der Liebe in Oswald zu glauben.

Von den in unserm Lustspiel theilgenommenen Personen treten drei vor allen anderen wesentlich in den Vordergrund und sind mit Rücksicht hierauf auch vom Dichter mit besonderer Sorgfalt dramatisch ausgestattet worden: der Maler Oswald, seine Jugendfreundin Else und die Wittve, Frau von Seefeld. — Die übrigen Figuren dienen mehr oder minder zur Vervollständigung der dramatischen Gruppierung, zur Einwebung episodischen Beiwerks und zur Illustrirung der einzelnen Situationen. Unter jenen drei Ausgewählten aber trug Else jedenfalls den überwiegend größten Antheil der dichterischen Vaterliebe davon. Selbst Oswald, welcher doch den eigentlichen Helden und Träger der Handlung vorstellt, ist nicht mit so großer Sorgfalt, mit so liebevollem, auf die Einzelzüge eingehendem Fleiße und mit so ingenioser Erfindungsgabe gezeichnet worden, als die unscheinbare, von der Welt und dem Schicksale vernachlässigte Else, die sich selbst bitter ironisirend die „graue Motte“ nennt. Sie war des

Dichters „Nesthäkchen“ und wird solches auch alsbald für den Zuschauer, der sie in jedem Acte lieber gewinnt und zwar vorzugsweise wegen ihres grundgetreuen Gemüthes, wegen ihres unerschöpflichen Reichthums an Liebe, Güte und Selbstlosigkeit, was man wohl am besten in den Begriff: weibliche Tugend zusammenfaßt. Sie besitzt im vollsten Maße jenes erquickende und erhebende räthselhafte Etwas weiblicher Hoheit, welches der Dichter unter der Bezeichnung: „das ewig Weibliche“ verstanden wissen will, und es ist daher ein durchaus motivirter und psychologisch wahrer Zug der Dichtung, daß dieses läuternde, das Gemüth erquickende Wesen auch hier seine Wirkung übt, die Seele des im Kampfe mit sich selber ringenden Mannes zu sich hinarbeitet und ihn von dem Abgrund hinwegreißt, an welchen ihn die Unklarheit über sein eigenes Empfinden geführt hat. Es zeigt von einer außerordentlich glücklichen und scharfen Beobachtungs- und Gestaltungsgabe, daß der Dichter dieser Figur noch eine Menge charakteristischer, lebensvoller Einzeltzüge beilegte, deren Summe ihre Individualität frisch und lebensvoll zur Erscheinung bringt. So den scharfen, kritischen Blick, die für ihre Jugend außergewöhnliche Lebensflugsheit, eine gute Dosis Objectivität und Resignationskraft, und einen energischen Willen mit Seelenstärke gepaart, wie man sie in diesem Grade nur bei tiefen und bedeutenden Naturen zu finden gewohnt ist. Alle diese Eigenschaften müssen, sofern sie kräftig hervortreten, der Figur etwas Originelles verleihen und ihr im Verein mit ihrem vernachlässigten Außern den Typus der Wunderlichkeit ausdrücken. In dieser glücklichen Combination an sich heterogener aber dem Grundton des Charakters außerordentlich geschickt accommodirter psychologischer Ingrebienzien zeigt sich am augenfälligsten die vortreffliche Charaktergestaltungsgabe des Autors.

Die Darstellung dieser Gestalt ist eine der dankbarsten, aber auch zugleich schwierigsten Aufgaben, welche unsere neuere Lustspiel-literatur bietet. Sie erfordert die bei jüngeren Schauspielerinnen so selten zu findende Kunst des Charakterisirens und Individualisirens, zu der sie reiches Material enthält. Die Schwierigkeit liegt in der Nothwendigkeit, zwei einander scheinbar ausschließende oder doch schwer mit einander in Einklang zu setzende Eigenschaften zur Anschauung zu bringen. Nämlich einmal eine gewisse herbe Schroffheit und Derbheit, jene nonchalante Ungelegenheit und Formlosigkeit im Tone wie im Benehmen, die man an heranwachsenden Jünglingen in der Zeit der Flegeljahre beobachtet; dann die tiefe Gemüthsinnigkeit, die zarte Feinfühligkeit und den natürlichen Tact,

den nur ein feiner organisirtes Weib von der Natur zu empfangen pfllegt. In den Manieren nachlässig, bummelig, achtlos und jugenhaft, soll Else doch auch schon vor ihrer Verwandlung die liebevolle, herzliche und bei aller Eßigkeit doch anziehende Weiblichkeit hindurchblicken lassen, die sich an einem tiefer angelegten Mädchen selbst bei vollständigem Mangel an eigentlicher Erziehung nicht verleugnet.

Wenn Else mit Oswald spricht, der auf sie einen stärkeren Einfluß übt als die andern, soll sie eine Art von halb rührender, halb komischer Innigkeit und Naivetät zeigen, der man anzu merken hat, daß sie aus dem Gefühl tiefer Verehrung und herzlicher, vertrauensvoller Hingebung zu ihm entspringt. Wenn sie ihm von der Hochzeit mit der schönen Wittve vorschwaßt und ihr Gefühl dabei lebendig wird, so soll sie halbverschluckte Thränen in ihre Rede legen, die sie mit komischem Aerger vergebens zu verheimlichen sucht. Dadurch gewinnt diese Stelle ein ungemein feines psychologischs Colorit und wird für den Zuschauer ein Gegenstand des reinsten humoristischen Genusses, denn sie muß ihn unbedingt auch rühren. Späterhin, nachdem Else die „Mottenhülle“ abgelegt und ein Mädchen wie andere geworden ist, soll die Darstellerin beileibe nicht sofort überspringen in den ganz naiv-sentimentalen Ton, den z. B. die Fanchon Vivieux in der Grille später annimmt, sondern sie soll den Zuschauer auch jetzt noch daran erinnern, daß trotz der durch die Liebe hervorgerufenen Umwandlung im Außern wie im Innern immer noch der lustige Kamerad, der ungebunden erzogene gute Gesell der kleinen Künstlercolonie in ihr steckt. Man muß deutliche Anklänge an den früheren Ton hören, muß die komische Grazielosigkeit in den Bewegungen noch wahrnehmen, wenn auch das moderne Costüm diesen Mangel etwas verdeckt; man muß empfinden, daß noch immer Else und nicht eine erröthende und schüchterne Liebhaberin vor uns steht. Das Maß, in dem diese Charakteristik zu geben ist, kann natürlich nicht bestimmt werden. Es hängt von der künstlerischen Feinfühligkeit der Darstellerin ab, wird aber auf alle Fälle mit vorsichtiger Discretion zu wählen sein, denn sonst läuft die Figur Gefahr in eine Charge verwandelt zu werden. Auch da, wo das Gefühl der beglückten Liebe ganz sich ihrer bemächtigt, darf nicht zu viel Ton entfaltet werden. Um Gotteswillen nur keine Drucker durch massenhafte Tontwellen und überlautes Schreien! Eine so sehr nach innen gefehrte, so reife und sich beherrschende Gestalt schreit nicht, wenn sie sich dem Geliebten an die Brust wirft — sondern sie drückt in einem langen, zitternden und tief aus dem Herzen geholten Tone, der nicht einmal stark zu sein braucht,

gewissermaßen überfelig seufzend, all' ihr Entzücken und ihren Herzensjubel aus.

Oswald ist ein leidenschaftlicher, etwas leichtblütiger, lebensfroher Künstler, der mit einer genialen künstlerischen Veranlagung, lebhaften und hellen Geist, ein treffliches Herz und einen gebiegenen Charakter verbindet. Kopf und Herz reichen bei ihm einander die Hand und man begreift daher nicht recht, wie es zugeht, daß ein so reich mit allen Gaben des Geistes und des Gemüthes ausgestatteter Mann sich in den Netzen einer überspannten und blasirten Kokette verfängt, wenn man nicht auch zugleich in Rechnung bringt, daß er für schöne Frauen, sei es nun eine aus seiner künstlerischen, sei es aus seiner physischen Natur zu erklärende Neigung besitzt, die zuweilen mit seinem Verstande durchgeht und dann die ganze Leidenschaftlichkeit seines intensiven Empfindens entfesselt. — Es liegt in den heiteren Phasen dieser Rolle entschieden etwas von der Natur des Conrad Volz, dieses leichtsinnigsten und liebenswürdigsten aller Windbeutel; sie wirkt daher am besten, wenn die Liebesmelancholie zugleich mit einer guten Dosis ironischer Schelmerei gepaart ist. Die Laune muß spielend, aus fröhlichem Sanguinismus entsprungen sich geben. Dieser Künstler ist eines von den beneidenswerthen Menschenkindern, die dazu geboren sind, das Leben mit lächelndem Munde aus einem Champagnerfelle zu trinken: eine glückliche Augenblicksnatur, die es zuwege bringt, im Kreise kluger, froher Zecher und liebreizender Frauen für den nothleidenden Freund und ihr letztes hinzugeben und vergnügt am andern Morgen dem brummigen Executor ins Angesicht zu lachen, der vielleicht den letzten Rock oder die vom Vater vererbte Uhr zu pfänden kommt. Seine sinnende Schwermuth, seine tiefe seelische Erregung und seine Leidenschaftlichkeit in der Liebe macht ihn interessant und bildet eine poetische Ergänzung seines leichtlebig-sanguinischen Temperamentes. Sein männlicher Sinn, seine überlegene Ruhe und Reife, die ganze geistige Bedeutung dieses Künstlers vervollständigt sein Bild zu einem Typus schönster Männlichkeit von jener berückelnden Art, die den Frauen geradezu unwiderstehlich wird und namentlich auf ein wenig sensible und dämonische Naturen einen verzehrenden Reiz übt. Man kann sich daher erklären, wie es kommt, daß diese stolze, kalte und nur in überspannten, romantischen Exaltationen erglühende Frau von Seefeld (Leonore) diesen schönen Mann, der noch dazu den Vorzug besitzt, ein bedeutender Künstler zu sein, in ihrer, freilich mehr sinnlich-leidenschaftlichen Weise liebt, nachdem er ihr in seiner ganzen imponirenden Größe sich gezeigt hat. — Diese Dame, die ein wenig von der Demimonde

an sich hat, wenigstens die schönsten Anlagen für diese mitbringt, ist um so gefährlicher, je mehr es ihr gelingt, ihr kalt berechnendes, flug überlegendes Wesen durch bezaubernde und täuschende Lebenswürdigkeit zu verhüllen, je mehr sie zu glitzern und zu schillern versteht. Blasirtes Raffinement, tolle und excentrische Romantik reichen sich in ihr die Hand. Sie kann gewiß Stunden haben, in denen dem Mann an ihrer Seite alle Sinne verwirrt und berauscht werden: aber ebenso gut wird sie oft abstoßend, unausstehlich herzensteiler und poesielos erscheinen können. Ein wunderliches Doppelwesen von Helena und Satan darstellend, gehört sie zu den „pikanten“ Damen, die man zwar eine Zeit lang umschwärmen, für die man sich, wenn man leidenschaftlich ist, vielleicht auch ruiniren, die man aber um aller Heiligen willen nicht heirathen mag. — In einer Hinsicht beirrt übrigens diese Frau das Urtheil. Der Dichter läßt Else, das scharfblickende, mit so viel richtigem Urtheil und Menschenkenntniß ausgestattete Mädchen für sie eingenommen sein. Else ist von ihrer Würdigkeit Osvalds Gattin zu werden überzeugt. Aber wir erfahren nicht, worauf sich dieses Urtheil gründet. Vielleicht wünschte der Dichter diese Dame dem Zuschauer durch das Urtheil Elsen's ein wenig interessanter zu machen, ihn für sie einzunehmen. —

Auch Wilbrandt besitzt wie Lindau, die Gabe scharfe Profile zu zeichnen, wo er nicht Raum und Muße gewinnt, tiefer zu charakterisiren. Das sieht man aus der Zeichnung der Maler, die allsamt trotz der kurzen Striche, mit denen er sie geschildert hat, das lebhafteste Interesse in Anspruch nehmen: lebenswürdige Gestalten, in deren Gesellschaft einem das Herz aufgeht, fröhliche Weltkinder, von behaglichem Realismus, glückliche Erbsöhne, die ohne tiefe Herzensconflicte aber auch ohne hohe Ideale und ohne poetische Erhebung durch das Leben gehen, ein braves Weß nehmen, viele Kinder erzeugen, sich ihr Leben tag redlich abquälen und im Alter einen ehrbaren Schmeerbrauch an den Stammtisch tragen: — alles andere, nur kein wahres Künstlerblut. — Brächtig ist auch der leichte Kunstmäcen gezeichnet, der durch seine unverbauten und aufgeschnappten ästhetischen Paradoxen sich ein Ansehen zu geben bemüht ist und dabei lächerlich wird: jedenfalls noch einer von den harmloseren Atelierbummlern, denn wenn er aufgezogen wird, lacht er selber mit und ist treuzufidel, sobald er nur Künstlerluft athmen kann. Diese gutmüthige Schwäche hat etwas lebenswürdig Erheiterndes und wirkt recht komisch. Die Satire, die sich in dieser Figur ausspricht, ist indessen frei von jeder Gehässigkeit und Schärfe. Der Bankier hat dagegen schon etwas Kauftisches erhalten. Diese Verspottung, die übrigens mit kostbarer Laune be-

werkstelligt wurde, ist bereits ein Act von Verfißlage, aber sie ist durchaus gerechtfertigt. Wer die Ateliers kennt, weiß, daß diese Sorte von Hösphanten die allerunverschämteste, hochmüthigste und insipideste ist. — Selbst das Factotum Ubique, ein natürlich aus Italien importirtes Original, entwickelt Züge von reizendster Komit und bildet für sich eine Charakterfigur von eigenartigem Gepräge. — Möchte doch die jüngere Generation sich an diesen Nebenfiguren ein Muster nehmen, wie man zu charakterisiren hat, wenn man nicht bloße Marionetten hinstellen will. Aber freilich, „dazu gehört gewissermaßen schon Talent“ wie Helmerding in dem Couplet von Lehmann's Rutscher singt.

## Die Vermählten.

Auflpiel in drei Acten.

In den prächtigen Salons des reichen Baronet Sir Josuah Westcote schlagen die Pendulen, deren gleichmäßiger Gang eine von den täglichen Lebensorgen ihres Besitzers bildet, halb Sieben; eine peinliche Schwüle lagert auf den Gemüthern der vornehmen Hausbewohner und aus ihren erwartungsvollen Mienen liest man die Gewißheit, daß ein kritischer Moment herannähe. Und in der That, kann es etwas Kritischeres geben, als eine halbe Stunde vor einer Vermählung die Ungewißheit, ob sich der Bräutigam überhaupt zu dem feierlichen Acte einfunden werde? In dieser Ungewißheit aber schwebt das ganze Haus Sr. Lordschaft, das mit qualvoller Ungeduld von Minute zu Minute auf das Eintreffen Sir William's, des Sohnes Sr. Ehren, wartet. Sir William, ein lebenslustiger, übermüthiger, leichtsinnig in den Tag hinein jubelnder, junger Sausewind, ist eines von jenen ungerathenen Fruchtlein, welche im schreiendsten Gegensatz zu ihren Eltern die Sparsamkeit und Oekonomie für Mangel an Lebensweisheit, ausgelassene Ungebundenheit und unbeschränkter Lebensgenuß für die eigentliche Bestimmung des Menschen erachten, allem Zwange ungebändigten Troß entgegensetzen und bei aller natürlichen Herzensgüte doch so viel eigensinnige Selbständigkeit und hartköpfige Energie besitzen, daß sie, wo es gilt, ihren Willen zu behaupten, selbst zum Aeußersten sich entschlossen zeigen. — Sir Josuah, ein zäher, steifleinerner Pedant, ein Mann nach der Uhr und von eingewurzelten Vorurtheilen, übrigens ein mustergültiger Typus John Bull's in seiner pathetischen Grandezza und seiner

stolzen apathischen Indolenz, wie sie die Großen von Old England charakterisirt, hat nun, um dem tollen Nomadenleben seines die Welt durchstreifenden und manchem kostspieligen Leichtsinns fröhnenden Sohnes ein Ende zu machen, den Letzteren angewiesen, Miß Arabella, eine reiche Waise und entfernte Verwandte William's, die sich in Josuah's Hause aufhält und ihrem sterbenden Vater das Gelöbniß abgelegt, dereinst William's Gattin werden zu wollen, zum Altar zu führen und ihm dabei angedroht, daß er William, falls dieser nicht am bestimmten Termine um 7 Uhr Abends sich zur Trauung einfinden werde, ohne Weiteres enterben werde. — Weder William noch Arabella verspüren für einander einen Funken von Liebe; im Gegentheil könnte man sie vielleicht für Antipoden halten, wenn nicht eine lange Trennungszeit seit ihren Jugendtändeleien zwischen ihnen läge, in der keiner von dem Andern etwas gesehen noch erfahren hat. — Als Beiden des Lebens Maienblüthe noch in der Knospe winkte und die holde „Jugendeselei“ die Stelle der Liebe vertrat, da waren Beide wohl einmal in einander verliebt gewesen, aber unglücklicher Weise jeder zu einer für den Andern unwillkommenen Zeit und jeder hatte dann mit kofetter Grausamkeit sich gefühllos an dem Liebesleid des Andern geweidet, um ihm dann den Rücken zuzukehren; und so waren die Beiden in Groll und Verbitterung von einander gegangen, jeder seine Strafe ziehend, jeder trotzig dem eigenen Sterne folgend. Denn in Selbständigkeit des Charakters und Stärke des Willens fand William an Arabella ganz seines Gleichen. Und diese beiden heterogenen, andererseits aber auch wieder so verwandten Elemente, die nach einem Naturgesetze fast einander abzustößen bestimmt erscheinen mußten, soll jetzt das unerbittliche Geschick in der Gestalt eines unbeugsamen Vaters und Vormundes mit einander auf immer vereinen! Allerdings hatte William in aufbrausender Indignation über diese Vergewaltigung auf die bezüglichliche Mittheilung seines Vaters zurückgeschrieben, er werde statt Arabella's seine Geliebte Olivia zum Troß heirathen, und sollte er auch darob zu Grunde gehen; dann ein ander Mal hatte er mit einer Kugel vor die Stirn gedroht, die ihn als ultima ratio von seinen 10,000 Pstrl. Schulden befreien würde, falls der Vater ihn in der That verstieße. Allein Sir Josuah, als praktischer Menschenkenner, hatte alle diese Drohungen achselzuckend hingenommen und war bei seinem Entschlusse fest verblieben, dessen Realisirung in einer halben Stunde nunmehr erfolgen soll. Und in der That, fast scheint es, als habe Sir Josuah wieder einmal richtig calculirt, denn kurz nach halb Sieben, als Mistreß Emmy Bothwell, die Schwester William's, mit ängstlich spähen dem Blicke

an das Fenster getreten ist, fällt ein mit einem Steine beschwerter Zettel zu ihren Füßen nieder, in welchem William seine Ankunft in Westcote's Hause anzeigt und um des Himmels willen sie beschwört, sie möge in letzter Stunde Alles daransetzen, um Arabella zu einer Weigerung zu bewegen, denn andernfalls, wenn William sie heirathen müßte, würde er sich und Arabella zu Grunde richten. — Alles erweist sich vergebens. Arabella erklärt sich fest entschlossen, mit kalter Resignation ihr Geschick zu erwarten und ihr Gelöbniß zu halten: ihre Zukunft liege in William's Hand. — Da schlägt die entseßliche Stunde. Die Familie Westcote versammelt sich in dem Empfangsalon und zugleich erscheint auch William, um, nachdem er erfahren, wie Arabella mit finsternem Stoicismus alle Brücken hinter ihm abgebrochen hat, die Katastrophe auf sich herabzubeschwören und durch ein entschiedenes „Nein“ sich aus der Affaire zu ziehen, weil er Olive Treue versprochen und sein Wort halten zu müssen glaubt. Eben im Begriffe, das entscheidende Wort zu sprechen, wird ihm von Emmv zugestüstert, daß die treulose Olive sich vor wenigen Tagen mit einem andern Manne verlobt, also ihn damit seiner Verpflichtung enthoben habe. Nachdem William diese Schreckensbotschaft, die ihm wie Eis durch alle Adern zieht, vernommen, überläßt er sich verzweifelt den Wogen des Schicksals und unterzeichnet kurz entschlossen den Ehecontract. Darauf zieht die Familie nach der Capelle und die Trauung geht vor sich. — Nach wenigen Minuten kehrt das neu vermählte Paar allein in den Salon zurück. Wüßte man nicht, daß zwei miteinander für das Leben verbundene Personen in schweigendem, trozigem Unmuth, jeder in seine Gedanken versunken und in scheuer Entfernung, dort einander regungslos gegenüberstehen, man müßte glauben, daß hier zwei Todfeinde sich ein Rendez-vous gaben, um einander einmal aus tiefstem Herzensgrunde zu sagen, wie glühend ihr Haß und wie unersättlich ihr Racheburst sei. — Endlich bricht William das fürchterliche Schweigen, um der jungen Gemahlin das Programm der Zukunft zu entwickeln. Es werde am klügsten sein, wenn jeder seine eigenen Wege ginge, den andern wie einen Fremden behandle und wenn man sich gegenseitig so wenig als möglich genire; jeder möge thun und lassen was er wolle und sich um den andern nicht weiter bekümmern, als es die Rücksichten der äußeren Höflichkeit erfordern. Auf diese Weise werde sich wenigstens ein erträgliches Nebeneinanderleben anbahnen lassen. Arabella erklärt sich damit völlig einverstanden und nachdem sich die beiden Glücklichen mit kalter Förmlichkeit gegenseitig eine geruhlsame Nacht gewünscht, trennen sie sich, um jeder sein Zimmer aufzusuchen. Erster Act.



Es ist anzunehmen, daß bei solcher Sachlage die Vermählten lange Jahre eine correcte Convenienz-Ehe nach französischem Muster geführt haben würden, ohne einander hinderlich in den Weg zu treten, aber auch ohne einander nur um eine Spanne näher zu rücken: wie zwei wilfbremde Menschen, die sich beiderseitig durchaus gleichgültig sind und zufällig Hausnachbarn wurden, wenn nicht eine von außen her eingreifende Macht ihr Geschick änderte. Diese wird durch Emmy, William's Schwester, repräsentirt, die mit dem zweiten Acte die Rolle eines Spiritus familiaris übernimmt und wohl in dem instinctiven Feingefühl des Weibes für Herzensprobleme, welcher ihr offenbart, daß die beiden jungen Eheleute in ihres Herzens Grunde keineswegs einander abstoßende Pole bilden, sich vorgenommen hat, zwischen ihnen eine Art von freundlichem Einvernehmen anzubahnen. Emmy zettelt daher durch einige anonyme Billets, die sie an Arabella und William schickt, eine kleine Intrigue an, deren Zweck darauf hinausläuft, die sich meidenden Vermählten wider ihren Willen zusammenzuführen, ihnen ein tête-à-tête zu octroyiren. Der Zufall kommt ihr dabei vortrefflich zu Hilfe und so fügt es sich, daß Arabella und William schon am folgenden Abend in einer einsamen Waldhütte von der Jagd ermüdet zusammentreffen und genöthigt sind, da ihre Pferde reißaus nehmen, dort die regnerische und stockfinstere Nacht zuzubringen. Die gemeinsame Calamität bildet für Beide die Brücke: unvermerkt finden sich Anknüpfungspunkte und bereits nach kurzem Verweilen beginnt die auf dem Nullpunkte stehende Temperatur sich ein klein Wenig zu erwärmen. Eben im Begriffe gegen William einen freundlicheren, versöhnlicheren Ton anzuschlagen, findet Arabella ein Billet auf dem Tische, in welchem eine ungenannte Dame „dem Bewußten“ mittheilt, sie sei verhindert worden, bei dem heute von ihr erbetenen Rendezvous in der Waldhütte zu erscheinen und werde daher auf dem nächsten Maskenballe, den William's Onkel zu geben beabsichtige, als Königin der Nacht sich einfinden. Der Gedanke, daß William um einer anderen Dame willen dieses Waldbastl aufgesucht habe, beleidigt Arabella's Frauenstolz derart, daß bei ihr sofort an die Stelle der Milde und Mittheilksamkeit schneidende Kälte und ablehnender Stolz tritt und die zarten Reime einer Annäherung schnell erstickt werden. Neben der verletzten Eitelkeit aber beginnt sich nunmehr auch die Eifersucht in Arabella zu regen, die in ihr den Entschluß zur Reise bringt, auf dem bewußten Maskenballe als Doppelgängerin ihrer unbekannten Nebenbuhlerin aufzutreten, und die Herzensgeheimnisse des gefühllosen Gatten und das Incognito seiner Geliebten zu ergründen. Was nun weiter passirt, ist leicht zu errathen.

Nachdem der Irrthum und der Argwohn noch einmal die Neuvermählten getäuscht und sein tückisches Spiel mit ihren Herzen getrieben hat, vereinigt die dichterische Vorsehung schließlich dennoch das bislang nur äußerlich verbunden gewesene Paar in herzlicher Zuneigung, die sich auf die Erkenntniß gründet, daß die früher für abstoßend gehaltenen Eigenschaften in Wirklichkeit das Gegentheil davon sind, daß die Herzen zu einander passen.

Der Dichter hat, wie man sieht, sich ein höchst originelles und pikantes Problem gewählt, dessen folgerichtige psychologische Lösung wahrlich keine von den leichtesten Aufgaben ist. Aus der höchst subtilen, genau abwägenden und die einzelnen Momente sinnig dem ganzen Plan anpassenden Manier, in der die Lösung von ihm unternommen wird, geht mit augenfälliger Deutlichkeit hervor, daß kein gewöhnlicher Geist sich an das Werk machte. Eine Menge vereinzelter Züge, unscheinbare und fast beiläufig eingestreute Nebensachen, dienen dazu, uns über das Denken und Fühlen der Hauptcharaktere Klarheit zu verschaffen und ein scharf umrissenes Bild von ihnen zu zeigen. Schritt für Schritt fast können wir die psychologischen Prozesse verfolgen, die sich in jedem von ihnen entwickeln und die schließlich zu einer Vereinigung der Seelen führen, und wir würden ein höchst interessantes Stück vor uns haben, wenn nicht diese Vereinigung, nachdem die ersten Vorbereitungen dazu getroffen worden, zu überstürzt erfolgte und schließlich durch triviale Hülfsmittel vollendet würde, denn wenn zwei sich so schroff gegenüberstehende Charaktere mit einander dauernd versöhnt werden sollen, so müssen sie durch zwingendere Beweisgründe als durch die bloße Erkenntniß, einander nicht ganz unwerth zu sein, bekehrt werden. Dazu sind aber mehr als drei Acte nöthig und außerdem müßte, um diesen Verschmelzungsproceß nicht langweilig werden zu lassen, mehr an spannender Handlung in die Scenen gelegt werden. Eine Masquerade ist nicht eben ein Hülfsmittel, dem man volle Sympathie und bestes Vertrauen schenken mag. Es geht hier Wilbrandt wie so vielen seiner Collegen, denen nach einem kräftigen Anlauf die Spannkraft erlahmt und die dann sorgen, daß sie so schnell als möglich wieder auf die Erde gelangen, sei es auch kopfüber in jähem Abfall. — Der erste Act, der die Spannung keinen Augenblick sich vermindern läßt, da er eine ununterbrochene Reihe von interessanten Momenten uns vorführt, bei welchen wir fortwährend uns rathlos fragen: „Wie wird das nur enden?“, verspricht ein Meisterwerk, aber schon die darauf folgende Scene im Walde, die, von dem Plane Emmy's abgesehen, ganz interesselos bleibt, stimmt die Erwartung in bedenklichem Grade herab, worauf dann die in der Wald-

hütte derselben wieder neue Nahrung zuführt, welche hinterher aber von dem dritten Acte vollends wieder aufgezehrt wird. Denn dieser ist ohne Frage der schwächste. Abgesehen von seiner die Geduld ermüdenden Länge, bietet er auch gar nichts Originelles; ja er stört sogar durch seinen possenhaften Charakter den Eindruck des Lustspiel-Stils und versetzt uns plötzlich in die Atmosphäre einer tollen Fäschingskomödie, die mit dem feinen, im Genre des höheren Charakterdramas gehaltenen Stile des ersten Actes den denkbar schroffsten Contrast bildet. — Wilbrandt hat durch seine *Malers*, unstreitig das beste Lustspiel neueren Datums, welches wir besitzen, bewiesen, welch' reiches Talent, welch' ingenioser Geist, welch' erfinderische und glückliche Phantasie ihn vor so vielen Tausend seiner dichterischen Zeitgenossen auszeichnen und ihn zu einem Dramatiker von Gottes Gnaden erheben; man darf daher nicht den Verdacht aufkommen lassen, daß er einer mustergiltigen Lösung seiner Aufgabe nicht gewachsen gewesen sein möchte. Es müssen äußere Umstände ihn daran gehindert haben; und das ist zu beklagen, denn von ihm würden wir am ehesten etwas Gediegenes haben erwarten dürfen. Der Umstand, welcher, wie schon oben bemerkt worden ist, den Haupteinwand gegen das Stück begründet, ist der Mangel an Vorgängen, an denen die beiden Theleute Gelegenheit finden, ihre Charaktere tiefer zu studiren und einander auf den Grund der Seele zu schauen, die ja bei beiden eine goldhaltige sein soll. Das letzte Wort muß ausdrücklich betont werden, denn es soll ein Tadel darin ausgebrückt sein. Wir wissen nämlich von den guten Herzeigenschaften der beiden blutwenig, wogegen uns ihre Extravaganzen und Schroffheiten mit großer Breite und Geflüffentlichkeit dargelegt werden. Daher kommt es denn, daß viele Zuschauer für das Schicksal dieser beiden einander bekämpfenden Elemente keine rechte Sympathie fassen können und das Stück stellenweis langweilig finden. Andere wiederum sind nicht geneigt, dem Dichter die Concession zu machen, daß der Haß der beiden Antipoden in der That nur eine Art von Selbstbetrug, ein künstlich, aus Eigensinn und verletzter Eitelkeit erzeugter, also eine Einbildung sei und daß daher nur die rechte Gelegenheit zu kommen brauche, um diese Fiction zu zerstören, es mithin gar keiner tieferen Charakterstudien bedürfe, weil die beiden Leute schon von Natur und ihrem Wesen nach zu einander paßten. Man darf hierüber nicht streiten. Der Zuschauer braucht allerdings nichts im Voraus zu glauben und keine Voraussetzungen mitzubringen, zu denen der Dichter ihn nicht ausdrücklich nöthigt, und daher haben auch diejenigen ein Recht zu murren, die vor ihren

Augen durch eine Reihe von zwingenden und beweiskräftigen That-  
sachen, durch Action die Herzensmetamorphose vor sich gehen sehen  
wollen, wenigleich die Psychologie andererseits das Vorhandensein  
eines künstlich genährten, keineswegs auf berechtigten Motiven  
beruhenden, also eigentlich unverständigen und grundlosen Hasses  
voraussetzen muß. — Sei dem nun, wie ihm wolle, das Stück  
verdient schon deswegen Interesse, weil es einmal etwas Originelles  
bringt und nicht in den ausgefahrenen Lustspielgeleisen sich fortbewegt;  
dabei ist die Sprache gewählt, lebendig, ausdrucksvoll und knapp,  
die Charakterzeichnung bei aller Skizzenhaftigkeit doch markant und  
in scharfen Umrissen gehalten; auch gebricht es der Laune nicht an  
Frische und Munterkeit, die, mag sie auch mitunter etwas zu sehr ins  
Gewöhnliche verfallen, im Uebrigen doch auch recht lustig ist. Im  
Ganzen kann man daher das Stück wohl zu den besseren zählen,  
wenn es auch gerade kein Meisterwerk ist und namentlich weit unter  
den „Malern“ steht. — Die Darstellung war nicht ganz tadellos.  
Der William fand für den ingrimmigen Galgenhumor, mit dem der  
Sohn das väterliche Haus betritt, nicht den richtigen Ton. William  
muß verbittert auftreten und unter seiner nonchalanten, weltmännischen  
Leichtfertigkeit, mit der er scheinbar die sehr ernste Sache be-  
handelt, in der Spitzigkeit der Accentuirung die Galle und die In-  
dignation merken lassen, die ihm bei dem ganzen schmachvollen Handel  
fast den Hals zuschnürt. Diese Nuance muß freilich sehr discret be-  
handelt werden, damit die Scene nicht ihren Reiz verliert und vor  
allen Dingen nicht in eine ernste übergeht, denn sobald William  
zu sehr merken läßt, daß er sich von der Energie des kaltherzigen  
Vaters niederbeugt fühle und in ohnmächtiger Wuth dagegen sich  
aufbäume, verliert er das Imponirende, die stolze Selbständigkeit  
seines Wesens. Auch in den anderen Scenen, namentlich Arabella  
gegenüber mußte ein schneidender Ton gewählt werden: höfliche  
Malice — das ist die Grundstimmung der Rolle, und da, wo er  
warm zu werden beginnt, muß die männliche Selbstbeherrschung  
und die Klugheit der überquellenden Empfindung den mäßigen  
Zügel anlegen, um mehr errathen zu lassen als thatsächlich zu  
verrathen. Das gilt besonders von der zweiten Scene des zweiten  
Actes und dann von dem ganzen dritten Acte, den Schluß aus-  
genommen.

## Rienmild.

## Trauerspiel in drei Aufzügen.

Der Muth und das Selbstvertrauen, in dem unsere modernen Dichter immer wieder auf die deutsche Heldensage zurückgreifen, um von ihr dramatische Stoffe zu entlehnen, ist erstaunlich und verdient wohl schon an sich einen Preis. Noch mehr aber muß derselbe auffallen, wenn man bedenkt, daß selbst ein so hervorragendes Werk wie die Nibelungen-Trilogie von Hebbel, nicht zum Volksbewußtsein hindurchzubringen vermocht hat, sondern nur ein Feiertagsgericht für ästhetische „Amateurs“ geblieben ist. Liegt darin keine Lehre? Beweist nicht ferner der Umstand, daß trotz der oft unternommenen Popularisirungsversuche der germanischen Heldensage aus der langen Reihe von Dramen ähnlicher Gattung nicht ein einziges dem Volke eine lebendige Theilnahme einzufößen vermocht hat, die Abneigung des Zeitgeistes gegen die Wiederbelebung der alten Reden- und Heroenwelt unserer altgermanischen Mythe? Ihr großes Pathos, ihre märchenhaften Abenteuer, ihr einseitiger, nur von der Bethätigung physischer Stärke, Ueberlistung des Feindes und ritterlichem Frauendienste erfüllter Lebensgehalt, ist dem Volksbewußtsein fremd und unsympathisch geworden. Wir haben für jene Welt zwar noch ein literarhistorisches und antiquarisches Interesse, aber ihr menschlicher Inhalt muthet uns in dem mythischen, Sinnlichen und Uebersinnlichen miteinander verquickenden Gemälde seltsam, wunderbar und beinahe fröstelnd an. Das ganze Fühlen und Denken dieser Helden und Heldinnen, ihre Lebensauffassung und ihre Bestrebungen sind so himmelweit verschieden von den unsrigen, daß wir eine andere Welt und andere, nicht unserem Planeten entsprossene Geschöpfe vor uns zu haben wähnen. — Unser modernes Zeitalter, dem ein berühmter Philosoph (Koke) den Mangel an idealer Erhebung nicht mit Unrecht zum Vorwurfe macht, vermag sich den sagenhaften, eine gewisse naive Gläubigkeit und Phantasie erfordernden Inhalt nicht zu eigen zu machen. Ueberall nimmt die nüchterne Reflexion Anstoß an dem Wunderbaren, dem gewaltigen Aufflammen riesenhafter Leidenschaften und den Ergüssen sich in wildem Absturze Bahn brechender Empfindungen und Seelenbewegungen. Der grimme Zorn, die kofende, im abendlichen Dämmerlichte wonnetrunknen die Seligkeit höchsten irdischen Glückes schwelgende Liebe, der gährende Neid und die nimmer ruhende Nachsucht — alle diese Affecte zeigen sich in so starken Contrasten, in so riesenhafter Intensität, daß der Maßstab, den unsere Phantasie an

die uns ähnlichen Wesen zu legen gewohnt ist, zu klein wird und das Vorstellungsvermögen uns im Stiche läßt. — Die Dramatisirung sagenhafter Stoffe kann nur in ideal gestimmten, naiv-empfindlichen, der nebelgrauen Romantik wieder zugeneigten Zeitperioden als ein Gewinn für die Bühne und als eine dem Volksfinne homogene Förderung des romantischen Ideals erachtet werden. Für die Gegenwart und die kommende Zeit sind alle derartigen Versuche — zu denen auf dem Gebiete der Oper die Wagner'schen Dichtungen gehören — nur interessante Experimente, welche dem kleinen Häuflein antheilvoller Idealisten eine poetisch weitherolle Stunde bereiten mögen, an der Nation jedoch eindrucklos vorüberziehen. Und doch soll der Dichter gerade sie und nicht literarische Eremiten in Begeisterung versetzen. So viel im Allgemeinen. Die Vorrede erschien nöthig, um eine Principienfrage klarzustellen, die Gottschall bereits bei der Besprechung des „Grafen von Hammerstein“ von Wilbrandt in so treffenden Worten erörtert hat, daß mit geringen Modificationen das dort Gesagte auch auf Kriemhild Anwendung findet: „Im Uebrigen spielt es im dicksten Mittelalter und erinnert an alle Riesen- und Räuberstücke. Für wen soll die ganze Affaire, die in diesem Stücke behandelt ist, ein tieferes Interesse haben? Der Gehalt ist nach Goethe der Anfang und das Ende aller Kunst; aber gerade in Bezug auf den Gehalt ist dies Stück eine leere Hülse. Man wird uns entgegenen: Ist nicht treue Liebe für den Dramatiker ein berechtigter, ein willkommenes Stoff? Ja, wenn es sich in einem Drama um Abstractionen handelte, die in der Luft schweben! Die Welt, mit welcher diese treue Liebe zu kämpfen hat, ist in dem Drama die Hauptsache, denn sie schiebt sich breit in den Vordergrund. Und diese Welt des 11. Jahrhunderts ist der unsrigen wildfremd!“ Nun, die in einer grauen, nebelgefüllten Vorzeit liegende Sagenwelt ist dies noch weit mehr und darum mag den Dramatikern immer von Neuem vorgehalten werden, wie thöricht und vergeblich es ist, mit solchen fremdartigen Stoffen den Versuch zur Heranziehung des Volksinteresses für die nationale Bühne zu machen, anstatt mit dem Inhalte der neueren Zeit, deren Kultur- und Gedankenleben uns entschieden weit geläufiger ist und die überdies eine unvergleichlich reichere und mannigfaltigere Fülle von Motiven bietet, ihre Werke auszustatten.

Das Stück hat im Jahre 1878 den königlichen Schillerpreis von 3000 Mark erhalten und ist damit zu der Höhe jener Auslese erhoben worden, auf die man mit einem gewissen Grade von Ehrfurcht zu schauen gewohnt ist. Nach der Bestimmung des erlauchten Stifters soll der Preis ertheilt werden „an solche Werke, welche durch

eigenthümliche Erfindung und gebiegene Durchbildung in Gedanken und Form einen bleibenden Werth haben. Dabei sind solche Werke besonders zu berücksichtigen, welche zur Aufführung auf der Bühne sich vorzugsweise eignen, ohne doch dem vorübergehenden Geschmacke des Tages zu huldigen". Diese Bedingungen treffen hier allesammt zu. Wer des Dichters Entwicklung genauer beobachtet hat, weiß, daß Wilbrandt ein starkes, auf eigenen Füßen stehendes Talent besitzt, das mit seltener Gewandtheit und Anmuth die Sprache zu behandeln und sinnige Gedanken zu bieten vermag. Dabei hat er eine ausgesprochene Veranlagung für die Schaffung dramatisch wirksamer Scenen, er weiß Vorgänge einzufügen, welche ebenso sehr die Phantasie anregen, als sie das Interesse des Gemüthes oder des Geistes spannen, und zu allem dem kommt noch die Klarheit und ungekünstelte Durchsichtigkeit seiner Rede, die nichts von der wunderlichen Schrullenhaftigkeit der Grillparzer'schen oder der übertriebenen Wichtigkeit und Pomphastigkeit der Hebbel'schen Diction an sich hat, trotzdem sie nicht minder stilvoll und schwunghaft ist als die der beiden Letzteren.

Wilbrandt hat die dem Tode Siegfried's vorausgehenden Ereignisse sehr kurz behandelt, indem er die Vändigung Brunhild's, ihren Haß gegen Siegfried, den Meid und die Rachsucht Hagen's und die Eifersucht des Königs Gunther nur andeutungsweise in der kurzen Unterredung zur Kenntniß des Zuschauers bringt, die zur Verathschlagung über das Complot gegen Siegfried von Hagen im ersten Acte mit Gunther, Gerrenot und Volker herbeigeführt wird. Brunhild kommt gar nicht auf die Scene. Im ersten Acte erfolgt bereits die Ermordung Siegfried's durch Hagen, nachdem jener durch eine offene Bethätigung seiner Abneigung gegen Hagen Letzterem einen Vorwand zur Rache geliefert hat. Im zweiten Acte bildet der von Kriemhild in der Nähe von Worms auf der Mordstelle erbaute Wittwenstiz den Schauplatz der Handlung, welche sich zum größeren Theile um die Werbung des Hunnen-Königs Etel durch Rüdeger von Bechelaren dreht. Wir finden Kriemhild, noch in Trauer um den Todten, sich mit Rachegeanken tragend; aber noch immer in Ungewißheit über den Thäter. Nach vergeblichen Versuchen, den Bruder Giselher auszuforschen, dem ein Eid die Zunge bindet, kommt sie zur Ueberzeugung, daß Hagen der Thäter sei und sagt dies dem Bruder auf den Kopf. Da dieser nicht zu leugnen vermag, gewinnt sie Gewißheit und richtet darnach ihren Plan ein. Inzwischen erscheinen die Burgunden in Kriemhild's Hause, um am Sarge Siegfried's, der in der Hauscapelle aufgestellt ist, am Jahrestage des Todes eine Gedächtnißfeier abzuhalten. Als auch Hagen an den Sarg tritt, beschuldigt Kriem-

hilt ihn des Mordes und schwört ihm Rache, da er die That einräumt. Dann ziehen die Burgunden heim und Kriemhild sagt nunmehr dem Brautwerber Etzel's ihre Hand zu. Im dritten Acte zeigt die Scene die Königsburg Etzel's. Uebermals ist ein Jahr vergangen und Kriemhild inzwischen des Hunnenkönigs Gemahlin geworden. Auf ihr Andringen hat Etzel die Burgunden zu sich geladen, um ihnen Versöhnung zu gewähren. Kriemhild jedoch hat den Bruder des Königs und andere Edlen gewonnen und durch deren Beihülfe den Burgunden eine Falle gelegt. Als sie einziehen, begrüßt sie die Gäste; nur Hagen, der mit Siegfried's Schwert gegürtet erscheint, wird von ihr mit Verachtung ignorirt. Darob ergrimmt Hagen und bietet der Königin frechen Trotz, worauf es alsbald zum Handgemenge kommt, das in einen furchtbaren Kampf zwischen den Hunnen und den Burgunden ausartet und den Letzteren den Untergang bringt. Kriemhild, an deren Leben schon längst der Gram gezehrt hat und die bei Etzel immer mehr dahingefiecht ist, stirbt, nachdem sie die Vollendung des Rachewerkes erlebt hat, in Etzel's Arm. — Außer dieser Haupthandlung hat der Dichter, gewissermaßen zur Erquickung von all' dem Schrecken, eine Nebenaction eingefügt, welche in dem Minnewerben Giselher's um des Grafen Rüdiger von Bechelaren Tochter besteht und mit dem tragischen Ende Giselher's im allgemeinen Kampfe endet. Sie bildet inmitten der von finsternen Thaten tragisch beschatteten Handlung ein freundlich erquickendes Eiland wie eine grüne Insel im tosenden See und ist ungemein duftig dargestellt worden.

Wie man aus dieser Skizze schon ersehen dürfte, hat der Dichter in der Behandlung des Sagenstoffes sich von der herkömmlichen Methode, die mit großer Genauigkeit namentlich das Phantastische und Mythische zu berücksichtigen gewohnt ist, losgesagt und den allgemein menschlichen Inhalt desjenigen Theiles zum Vorwurfe gewählt, der das Schicksal Siegfried's und Kriemhild's bietet. Wenn man die dramatische Verwendung romantischer Sagenstoffe überhaupt zulassen will, so ist dies wohl die richtigste Art derselben, denn sie wendet sich eben unmittelbar an die gemüthvolle Empfänglichkeit und das schlichte Verständniß des Menschen für fremdes Unheil und tragische Schicksale. Wilbrandt hat, wie ein Wiener Kritiker recht treffend hervorhebt, die Romantik realistisch zu behandeln versucht, indem er die Schicksale der Helden durch ihre Thaten und zwar durch menschlich verständliche Thaten, entkleidet von allem mystischen Beiwerke, zu begründen beflissen gewesen ist. Die ihm eigene Klarheit und Schärfe seiner Deduction hat in einem Punkte eine Trübung aufzuweisen: dem Tode Siegfried's, dem die tragische Motivirung mangelt; denn die



Unbedachtsamkeit, mit der Siegfried sich über Brunhild äußert, ist zwar die Veranlassung zu seinem Conflict mit deren Gemahl Gunther, an den dann Hagen's Rachsucht anknüpft, um einen Vorwand zur Ausführung der blutigen That zu erlangen, nicht jedoch ein zulänglicher Grund für den Fall des Helden, dem es an jeglicher tragischer Schuld mangelt, es sei denn, daß man die in seinem Charakter liegende offene Ehrlichkeit, die ihn zwingt, unkluge Worte zu äußern, als ein tragisches Motiv hinnehmen will. — Weshalb Rüdiger fällt, wird zwar auch nicht völlig klar, kann aber ebenfalls noch durch seinen ungerechtfertigten Widerstand gegen das Glück seines Kindes, wenn auch nur schwach, begründet werden. Im Uebrigen wird man das Geschick der einzelnen Personen als ein verdientes erachten müssen, ihnen aber dabei den tragischen Antheil nicht versagen können, den jedes mächtige Pathos, indem es zum verderblichen Verhängniß wird, erregt. — Daß das sentenziöse und beschauliche Element ziemlich fern geblieben ist, kann der Dichtung auf der Bühne nur zum Vortheile gereichen, denn philosophirende Helden haben unter allen Umständen ein affectirtes Aussehen. Wer freilich den poetischen Gehalt einer dramatischen Dichtung nach der Anzahl der darin vorhandenen „Sprüche der Weisheit“ zu bemessen geneigt ist, wird vielleicht nicht ganz befriedigt sein. Was das Scentische anbelangt, so ist der erste Act bis zu dem Scheiden des wortreichen biderben Hunnenkönigs Etel ziemlich arm an Action und dabei zu sehr gedehnt, woran die über Gebühr empfindsame und schwärmerische Liebesscene zwischen Siegfried und Kriemhild zum einen Theile Schuld ist; den anderen trägt Etel mit seinem unaufhörlich redefeligen Wortschwall. Im zweiten und dritten Acte sind eine Fülle dramatisch bewegter und eindrucksvoller Momente enthalten, durch welche die Action in stetem Flusse erhalten wird. Das Erscheinen des Geistes Siegfried's gehört in die Romantik und paßt sehr wenig zu dem vernünftigen Realismus, in welchem sich die Dichtung bewegt\*). — Von bedeutender Wirkung ist die Todtenfeier am Sarge und die dabei von Kriemhild gegen Hagen erhobene Anklage. Im dritten Acte ist die Scenerie noch bewegter. Der Empfang der Burgunden, das Wiedersehen Giselher's und Dietrich's, die Demüthigung Hagen's, sein wilder, zornwüthiger Trotz und die energische Reaction dagegen von Seiten Kriemhild's, ihr Aufruf an die Helden zur Bestrafung der ihr widerfahrenen

---

\*) Laube hat in seiner Bühneneinrichtung eine, wie mir dünkt, höchst glückliche Aenderung angebracht, indem er Siegfried sich im Sarge aufrichten läßt.

Beleidigung, dann der wilde Kampf der Burgunden und Hunnen; diese Etappen der Scene folgen so rasch nach einander und geben ihr ein so vulcanisches Leben, daß man nicht ohne Beklommenheit Zeuge jener Vorgänge wird.

Vor dem Eintritte der entscheidenden Ereignisse liegt eine rührende, hoch poetisch angewehrte Scene zwischen Dietlind und Giseler, in welcher dieser um die Geliebte wirbt und ihr Jawort empfängt, und hieran sich anschließend, eine Unterredung zwischen Hagen, Gunther und Volker, die uns über den Argwohn und die Besorgnisse der Burgunden wegen eines hunnischen Ueberfalles Aufschluß giebt. Wunderbar ergreifend wirkt dabei die schwermüthige, von banger Ahnung erfüllte Heimwehstimmung des Spielmanns Volker, der er in dem Liebe vom fernen Rhein und süßer Maienluft Ausdruck giebt. Wie ein klagender Todtensang aus weiter Ferne tönt dies Lied des trauernden Sängers, das auch in der unbemerkt lauschenden Arimbild schmerzliche Sehnsucht erweckt und einen Scheidegruß an die ferne Heimath vorstellt.

Weder gegen den Scenenbau noch gegen die Fortführung der Handlung, die trotz der Dreitheilung und des zweimaligen Ortswechsels, der zweimaligen Zeiteinschnitte von je einem Jahr, eine innerlich zusammenhängende, organisch verbundene Einheit bildet, läßt sich eine Einwendung machen. Der geübte Dramatiker zeigt sich auch hier wieder in seiner ganzen Stärke, indem er nicht nur das geistige, sondern auch das leibliche Auge des Zuschauers zu fesseln und das Gemüth zu erschüttern weiß. Und dennoch mag wohl in der Seele einer großen Anzahl von Zuschauern ein Rückstand an ungetilgter Schmerzempfindung verbleiben, ein Mißklang, der die reine Erhebung der Seele hemmt. Es ist dies das Schauergefühl über die Wildheit und Unbändigkeit der sich hier in ihrer ganzen Entsetzlichkeit und Bestialität zeigenden Menschennatur. Wenn ich mich nicht täusche, ist dies Gefühl der Hemmschuh, der dieser und allen Nibelungen-Tragödien den vollen Effect nimmt, denn wir sehen in den Wesen derselben nicht die Gestalten der Mythe, sondern unseres Gleichen.

Die echt poetische Kraft des Wortes und das starke Pathos, das Wilbrandt auch hier wieder zu entfesseln weiß, kennzeichnen seine Dichtung als eine Schöpfung von hervorragender Bedeutung, der die ehrende Auszeichnung aufrichtig zu gönnen ist.

## Julius Wolff.

### Junggesellensteuer.

Kußspiel in vier Acten.

Der Verfasser der „Junggesellensteuer“ ist seit dem Jahre 1876 auf literarischem Felde bekannt und zwar als Lyriker. Seine im genannten Jahre erschienenen beiden Hauptdichtungen: „Till Eulenspiegel, redivivus. Ein Schelmenlied“ (Berlin, Grote'scher Verlag) und sein: „Rattenfänger von Hameln. Eine Aventure“ (ebenda), haben ein gewisses Aufsehen gemacht, das sich auch schon äußerlich in der Zahl der Auflagen beider Bücher bekundet: von jenem erschien bereits die vierte, von diesem die dritte Auflage. Im folgenden Jahre hat der Dichter ein Epos: „Der wilde Jäger“ veröffentlicht, das noch beifälliger aufgenommen worden ist als seine beiden ersten Schöpfungen. Außerdem erschien früher ein Bändchen Kriegslieder (1871) unter dem Titel „Aus dem Felde“, in welchem sich bereits das bedeutende dichterische Talent des jungen Lyrikers Anerkennung verschaffte. — Eine Sammlung der besten Sinnsprüche aus Shakespeare, welche Wolff im Jahre 1872 unter der Bezeichnung: „Goldene Worte“ veröffentlichte, zeugt von dem Geschmacke und dem feinen Verständnisse des Herausgebers für dichterische Schönheiten und tiefe Gedanken. — Unter dem jüngeren Dichternachwuchse nimmt Wolff als Lyriker gegenwärtig einen hervorragenden Platz ein; man hat ihn als einen Nachfolger von Eichendorff charakterisirt und auch von Schefel manche Anklänge in seinen Dichtungen herausgefunden, was zur Genüge beweist, daß Wolff's Muse nicht unter die Frühlingsreimerei gehört, deren ewiges langweiliges Gebimmel Mirza Schaffy so treffend bespöttelt. — Wenn ein Kritiker, wie

Julian Schmidt, es nicht für zu gering erachtet, in seiner neuesten Sammlung literarischer Essays: „Portraits aus dem XIX. Jahrhundert“ (Berlin 1878. Wilh. Herz) durch einen freundlich gehaltenen Artikel dem Dichter einen ehrenben Geleitsbrief mit auf den Weg zu geben, so beweist dies wohl, daß es kein gewöhnlicher Spielmann sein muß, der seine Weisen erklingen läßt.

Ueber seine äußeren Lebensumstände wird Folgendes berichtet. Julius Wolff, am 16. September 1834 zu Quedlinburg am Harz geboren, ist der Sohn eines dortigen Fabrikanten, dessen Familie sich bereits seit länger denn hundert Jahren im Besitze eines der bedeutendsten dortigen Tuchfabrik-Etablissements befindet und von jeher zu den angesehensten Geschlechtern der genannten Stadt gezählt hat. — Nach Absolvierung des Gymnasiums seiner Vaterstadt bezog Wolff die Berliner Universität, um schönwissenschaftlichen und cameralistischen Studien obzuliegen. Nachdem er sich nebenher auch in der Technik seines väterlichen Berufes ausgebildet hatte, übernahm er die Leitung der Fabrik, die er jedoch bereits nach einigen Jahren, vermuthlich aus Abneigung gegen die industrielle Berufsthätigkeit, wieder niederlegte. — Er gründete nun in Quedlinburg ein politisches Tagesorgan, die „Harzzeitung“, deren Redaction er auch zugleich besorgte. Als jedoch der deutsch-französische Krieg ausbrach, mußte Wolff als Landwehrofficier unter die Fahne eilen und in Folge dessen die Herausgabe des Blattes einstellen, das nunmehr einging. Nach Beendigung des Feldzuges kehrte Wolff, mit dem Eisernen Kreuze geschmückt, heim und siedelte nunmehr mit seiner Gattin und vier Söhnen nach Berlin über, wo er noch gegenwärtig lebt. — Außer seinen epischen Dichtungen hat Wolff noch drei Dramen verfaßt: „Rambyses“, „Die Junggesellensteuer“ (1877) und „Drohende Wolken“ (1878), die jedoch bis vor wenigen Monaten lediglich Buchdramen geblieben sind. Der erste, vor Kurzem von der Bühne des Berliner Schauspielhauses unternommene Versuch, das Lustspiel „Die Junggesellensteuer“ in das Reich der Lampen und der Schminke einzuführen, ist nicht geglückt. Das Stück hat sowohl bei der Berliner Kritik wie auch bei dem Publicum nur eine sehr laue Aufnahme gefunden und ist alsbald wieder von den Brettern verschwunden. — Ob anderwärts ihm ein besseres Geschick zu Theil werden wird, scheint nach den Ergebnissen der braunschweiger Aufführung mindestens sehr fraglich, obwohl es an einem gewissen äußeren Erfolge nicht fehlte. Es wurde viel und mitunter recht herzlich gelacht. Auch schien während der ersten Hälfte frisches und geistig angeregtes Interesse unter den Zuschauern zu walten, das jedoch in dem

Grade sich verminderte, in welchem die Handlung sich dem Ende näherte und das im letzten Acte einer gewissen pikanten Spottlust gewichen war, deren Interjectionen „O Gott“ und „O weh!“ zu sein pflegen.

Der ganze Ton des Stückes läßt sich recht gut an. Man wird sogleich inne, daß ein kluger, gebildeter Geist darin herrscht, der für allerhand zeitgemäße Ideen und geistige Interessen, welche die gebildete Welt beherrschen, eine aufmerksame Wahrnehmung und klares Verständniß zeigt. — Eine frische, aufgelegte Stimmung treibt den Dichter, das, was ihn und die Anderen oft beschäftigt hat, in gefälliger Form dem Zuschauer zur Discussion zu bieten, und es unterstützt ihn dabei ein launiger, zu Scherz und lustiger Kurzweil geneigter Helfer, der fröhliche Schalk Humor. Das Thema, welches den Vorwurf des Stückes bildet, die Besteuerung unverheiratheter Männer zur Erbauung von Altersversorgungsanstalten für arme Fräulein, denen Hymen den Rücken gebreht hat, ist so dankbar, wie nur möglich. Viele Chancen für ein lustiges Stück sind also da. — Sie werden aber nur theilweise realisirt, denn nachdem die Theilnehmen bereits im ersten Acte über die Heilsamkeit oder Schädlichkeit der Junggesellenbesteuerung sattsam ihre Meinungen geäußert und darüber debattirt haben, kommen ganz andere Dinge zur Behandlung und wir hören später von der Junggesellensteuer nur noch in wenigen flüchtig vorübergehenden Momenten. Es handelt sich gar nicht mehr darum, die Nützlichkeit dieser Neuuerung praktisch den Zuschauern darzuthun, sondern es wird nunmehr die Aufgabe des Dichters, eine junge, ziemlich frei erzogene und ein wenig emancipirte Dame in ihren überspannten Anschauungen, die sie vom Leben und besonders von der Ehe hat, indem sie für schrankenlose Freiheit und Ungebundenheit in der Liebe schwärmt, durch die Liebe selber zu desavouiren. Julie Rittberg, das Object dieses Versuches, ist keine von den excentrischen, die Männerwelt durch unleidliche Schroffheiten und eigensinnige Schrullen abstoßenden Frauen, die schon den Gedanken an eine solche Proselytenmacherei im Reime ersticken, weil sie voller Stacheln und Widerhaken sitzen, sondern ein festes, heiteres, im Ganzen äußerst vernünftiges Mädchen, das alle Anlagen zu einer guten Gattin besäße, wenn es nicht durch capriciöse Neigung zum Troge, zum Originellen und zu echt burschikoser Ungebundenheit die Männer gewöhnlichen Schlages von sich abschreckte, weil diese ihr Wesen nicht verstehen und sich durch die Bizarrieren desselben über den wahren Untergrund täuschen lassen. — Es ist der durchdringende, klare Blick eines geistig auf gleicher Stufe mit ihr stehenden Mannes, eines veredelnd wirkenden, genialen und dabei ideal angelegten Freundes

von reifer Lebenserfassung und starkem Empfinden nothwendig, um diesem vulcanisch-gährenden in seinem inneren Kerne aber gesunden Herzen auf den Grund zu bringen und es mit kundiger Hand zu leiten, umzubilden. Solch ein Mann ist Moritz Rodeck, ein lang-jähriger vertrauter Freund Juliens und ihres Bruders, des Privatdocenten. Rodeck hegt wohl etwas mehr als bloße Freundschaft für Julie, verschließt jedoch seine Empfindung in seinem Innern, weil er keine Erwiderung zu hoffen wagt und Julie ihn stets durch ihre kalten Sarkasmen über ihre mehr als freien Begriffe von Liebe und Ehe und Sitte verlegt und indignirt. — Will sie doch dem Bildhauer sogar zu einer Leukothea Modell stehen, — die als Meer-göttin nicht einmal eines Bademantels, geschweige denn anderer Damengarderobe benöthigt ist! — Trotz der starken Distance rücken diese beiden Seelen jedoch allmählich so nahe, daß sie beide in die Brennpunkte der zukünftigen Ehe-Ellipse gelangen und nach allerlei Täuschungen und Leidwesen sich recht gut verständigen. Nachdem Julie erst die Macht der Liebe verspürt hat, entsagt sie von selber ihren capriciösen Philosophemen von der freien Liebe und der „Ehe auf Probe“, denn selbstredend will sie Moritz Rodeck nicht auf Zeit, sondern für immer besitzen und ihm auch angehören. — Das Glück sorgt auch für das Uebrige. Ihr Bruder, der Docent, mit dem sie bisher wie ein lustiger Bruder Studio eine nach Studentenweise recht lieberliche Behausung getheilt hat, wird Professor und heirathet ein junges Mädchen, um dessen Liebe er vor lauter Schüchternheit und Verlegenheit bisher nicht zu werben gewagt hat, nachdem der Zufall Vermittler gespielt; der Vater aber des Gedankens der Junggesellensteuer, der um ein Reichstagsmandat sich bewerbende Landrath von Drehwiß, fällt in der Wahl durch, und mit ihm auch der interessante Steuerreformplan, der übrigens für die betheiligten Garçons ohnehin bereits „gegenstandslos“ geworden ist. Eine Anzahl kleinerer Zwischenfälle, bei denen die Eifersuchtsanwandlungen zweier Eheleute gegen einander eine sehr bedeutungsvolle Rolle spielen, einige Verwechselungen, Irrthümer und Mißverständnisse, mehrere komische Episoden, in denen eine bigotte Dienstmagd und zwei unausstehlich alberne und geschwätzige alte Jungfern die Heiterkeit des Publicums zu mitunter höchst ergötzlichen Manifestationen bringen — bilden mitsammt den komischen Verlegenheitsscenen des ungedulbigen Wahlcandidaten die Garnirung des Hauptstückes und bieten eine reiche Fülle von heiteren, freilich nicht immer sehr glücklichen Effecten. Das Stück würde hiernach sehr unterhaltend und genußbringend sein, wenn — es eben ein Stück wäre und außerdem nicht im vor-

letzten und letzten Aufzuge so außerordentlich abfiel, daß der gute Eindruck verwischt wird. Der Zettel hintergeht uns, indem er uns vier Acte meldet. Nicht vier, sondern sieben, sage sieben Acte bekommen wir zu schauen, denn in den drei ersten Acten fällt der Verwandlungsvorhang ohne die mindeste Berechtigung statt des Actvorhanges. Jedes Mal liegt ein wirklicher Einschnitt der Handlung vor; es tritt eine Pause ein, die auch durch den Wechsel der Vertikalität noch deutlicher fühlbar wird, denn es fehlt an der geistigen Verbindung bei dem Sprunge der Handlung von einem Bilde zum nächstfolgenden. Man kann drei Gruppen von Szenen unterscheiden; diejenigen, welche sich um die Entwicklung des Verhältnisses zwischen Julie und Robeck lagern, jene, in denen der Landrath Drehwitz mit seinen parlamentarischen Plänen die Hauptfigur bildet, und endlich die komischen Anhängsel, in denen die Familie Balmer abwechselnd mit dem confusen und zerstreuten Dozenten Rittberg die Kosten des Amusements bestreiten. Diese Scenengruppierung fällt jedoch mit der Acteinteilung keineswegs zusammen, vielmehr laufen die einzelnen Leitungsdrähte jener drei Actionscentren in allen Acten durcheinander und bringen bald diese, bald jene komische Mine zum Aufpuffen, so daß man wirklich Mühe hat, die Fäden gehörig auseinander zu halten und der Entwicklung des Hauptthemas zu folgen. Ein unstetes Hin- und Herflackern der Scene raubt dem Zuschauer die ruhige Sammlung und verhindert die Concentration der Aufmerksamkeit auf den Kern der Sache. An der völligen Regellofigkeit der Form, an der Zerfahrenheit und Systemlosigkeit der Handlung merkt man am deutlichsten, daß der Dichter auf einem ihm noch fremden Gebiete operirt. Ein anderes Kennzeichen dafür ist die Hypertrophie der Handlung an concreten Vorkommnissen, die freilich auch zugleich für die Bedeutung des dabei hervortretenden dramatischen Talentes spricht. Während die meisten Dichter sogenannte Sprechstücke zu schreiben pflegen, in denen die Conversation den Mangel an thatsächlichen Vorkommnissen ersetzen soll, hat Wolff vermöge seiner glücklichen Erfindungsgabe dem Zuschauer eine Menge angenehm unterhaltender Thaten vorgeführt. Bald ist es eine im Wirrsal der Studierstube verframte Weinflasche, bald eine in Wein statt des Wassers gesetzte Rosenknospe, bald das Aufziehen einer Pendule, bald ein hereingebrachtes Telegramm oder eine mit Tractätchen beladene fromme Köchin, welche das Motiv für komische Situationen und Unterredungen abgibt und fast immer trifft dabei der Dichter das Rechte. Aber eben diese Fülle an anekdotischem Beiwerk, die der Dichter wie eine bunte Bonbonndüte auf den Zuschauer ausschüttet, verzettelt

die Aufmerksamkeit für die Hauptsache, die dabei ziemlich in den Hintergrund tritt. Man wird bei dem ewigen Fallen und Ziehen des Vorhanges förmlich hin- und hergezerrt und ganz wirr im Kopfe von den rasch wechselnden Augenblicksbildern, die wie in einer Laterna Magica an uns vorüberziehen. Wenn man auch dem Lustspielsdichter in der Behandlung der Structur, in der Errichtung des Gerüstes der Handlung mehr Freiheit lassen darf, als in der Tragödie und im Schauspiele statthaft ist, so soll doch auch er seine einzelnen Scenen allesammt zu dem Kerne der Handlung, zu dem Sujet in unmittelbare Beziehung setzen. Er soll durch alle den Faden der Hauptaction hindurchziehen. In diesem Falle müßten also alle Scenen zu dem Zwecke erfonnen werden, um darin die allmähliche Befehrung Julien's von ihren verschrobenen Ideen vor sich gehen und das Sprießen und Wachsen einer wahren, verebelnden Liebe erkennen zu lassen. Da der Dichter jedoch mit dem einen Motive noch nicht zufrieden gewesen ist, sondern noch ein zweites: die Verbindung des Professors mit der Nichte des Landrathes von Drehwitz, zu Hülfe genommen hat, so ist es ganz natürlich, daß die Handlung sich in zwei Arme theilt, von denen bald der eine, bald der andere unter der Erde verschwindet, um später wieder an anderer Stelle an die Oberfläche zu treten, und da hiernach die Scenen erfunden werden mußten, so erklärt sich eben die kaleidoskopische Natur derselben. — Ein tiefer liegender und für den feineren Sinn jedenfalls bedeutungsvoller Fehler, als die völlige Vernachlässigung der kunstgemäßen Scenen- und Actgliederung, ist die Mangelhaftigkeit in der Darstellung des geistigen Umbildungsprocesses, den Julie durchmacht. Wie sie eigentlich dazu gelangt, den Bildhauer zu lieben, wird nicht klar. Sie verliebt sich sozusagen in ein Gedicht desselben, ohne jedoch dessen Autor zu kennen, und bekundet darin eine Sentimentalität und Naivetät mädchenhafter Schwärmerei, die mit ihrer realistischen, mehr zu Kritik und Widerspruch, als zu Hingebung und Empfindsamkeit neigenden Individualität kaum vereinbar ist, wenn man nicht ihre Freigeisterei und Erhabenheit über liebenswürdige Vorurtheile für bloße Renommage halten will. Julie fängt überdies auch erst in dem Momente für Robeck Feuer, als sie erkennt, daß er der Dichter ist und daß er sie liebt. Eine solche Motivirung läßt unbefriedigt. Denn wir wollen ja den interessanten Seelenproceß mit mathematischer Genauigkeit sich von selber entwickeln sehen, um uns hinterher daraus die Lehre zu entnehmen, daß es auch Anderen in gleichem Falle so ergehen muß. Der Dichter soll ja beweisen, daß die Frauennatur, welche edle Anlagen in sich birgt, mit solch verdrehten Ansichten nicht durchkommen kann,



sondern daß sie unfehlbar dem allgemeinen Naturgesetze der zur Ehe führenden Liebe gehorchen muß, sobald sich ihr Herz entzündet. Dieses setzt natürlich voraus, daß zuvor die Entflammung so gezeigt werde, daß wir davon überzeugt werden, indem wir sie als ein Ergebniß des natürlichen Seelenprocesses anerkennen. Wir wollen also mit einem Worte die Ursachen wissen, welche diese Liebe hervorrufen. Der Dichter hat sie durch ein Gedicht zu erklären gesucht! Daß dies nicht hinreicht, um eine Julie von ihren Grillen zu kuriren und für einen Mann, gegen den sie Jahre lang unempfindlich geblieben ist, plötzlich mit Begeisterung zu erfüllen, sieht wohl jeder ein. Wie soll nun ein Stück befriedigen, das gerade jene Metamorphose psychologisch zu erweisen bestimmt ist? — Einige Längen im Dialoge: die unnütze, doctrinäre Discussion, die Julie mit Drehmiz und mit Rodeck über die Liebe und die Ehe führt und die voller dialektischer Spitzfindigkeiten und philosophischer Unklarheiten steckt, ermüden das Interesse und verdrießen durch das Prätentiose der darin sich kundgebenden Gelehrsamkeit. Im Lustspiele soll man solche Probleme doch nur leichtthin berühren, nicht ernstlich debattiren, weil dies langweilt. Ueber die abgenutzte Einflechtung eines höchst trivialen Eifersuchts-Motives, das aus Mißverständniß entsteht und beinahe zu einem Duells zwischen zwei Freunden führt, ist kein Wort zu verlieren, denn das hat der selige Benedix hundertmal besser gemacht. Auch die oft getadelte Manier: durch absichtliche Verschweigung des Namens derjenigen Person, die bei dem Mißverständnisse in Frage kommt, die Krisis zu verschärfen, verdient eigentlich gar nicht noch besonders gerügt zu werden, denn jeder Zuschauer, der sich über diese Methode bei Rosen und Benedix geärgert hat, weiß, wie man derlei Kunstgriffe zu bezeichnen pflegt. „Du liebst sie?“ — „Ja.“ — „Nun wohl, dann werde ich ihr entsagen.“ — „Nein, du wirst dich um deswegen mit mir schlagen!“ — wie albern, wenn jeder eine andere „Sie“ im Sinne hat und nur den Namen derselben zu nennen braucht, um die ganze Pointe zu Nichte zu machen! Dies verdrießt aber um so mehr, wenn man weiß, daß ein geistvoller und mit feinerem Geschmack begabter Dichter zu uns redet, dem man derlei Trivialitäten nicht zutraut. — Unzweifelhaft hat Wolff mit diesem Stücke, unter dessen Vorzügen noch der gewandte, stellenweise sogar elegante Dialog und eine glückliche Individualisirungsgabe der einzelnen Charaktere zu nennen sind, ein bedeutendes Talent für das Lustspiel bekundet, das nur der Uebung bedarf, um Besseres zu leisten, als die ganze lange Reihe der Betteluppenköche, die nun seit bereits dreißig Jahren die Bühne mit ihren verwässerten Producten überfluthet haben und

deren Haupttypus Rosen ist. In seiner Stilistik verräth Wolff manche Aehnlichkeit mit Lindau, mit dem er nicht nur die Eleganz der Sprache theilt, sondern dessen mit Sentimentalität vermischte Ausgelassenheit er auch nachahmt und dessen Motive den seinen sehr gleichen. Wie bei Lindau spielt auch hier das Recitiren von Gedichten eine bedeutende Rolle, die schüngeisternde Schwärmerei ist bei Beiden ein Hauptmerkmal der Heldin, und auch das Künstlerthum findet sich bei Beiden von demselben lockenden Nimbus umgeben wieder, der es den Frauen ganz besonders begehrenswerth macht. Außerdem ist auch das Atelier und das Actstehen einer Dame darin nicht vergessen: Alles Umstände, die unverkennbar auf Lindau als Vorbild hinweisen. — Möge den begabten Dichter der erste Mißerfolg nicht abschrecken, Weiteres zu liefern, wenn von einem Mißerfolge überhaupt gesprochen werden kann, den nur die Kritik, nicht jedoch das Publicum empfindet.

---

## Ludwig Dóczy.

### Der Kuß.

Preislustspiel in vier Acten und einem Vorspiel.

Der kaum dem Jünglingsalter entwachsene, trotzdem aber äußerst sittenstrenge König Sever von Navarra hat seinen Halbbruder Adolar, einen losen Vogel voller verliebter Ränke, von seinem Tugendhose verbannt, weil er ihn bei heimlichem Liebesgelese mit Angela, seines Kanzlers Tochter, betroffen und auf sein Gebot, das Mädchen zur Gattin zu nehmen, eine hartnäckige Weigerung empfangen hat. — Adolar ist, da man seine Güter mit Beschlagnahme belegt und sie als dereinstige Mitgift für Angela in des Kanzlers Verwaltung gegeben hat, heimathlos zu dem benachbarten Herzoge von Aragonien geflohen, der ihm, ohne ihn zu kennen, ein gastlich Heim bereitet und ihn unter die Zahl seiner Freunde aufnimmt. Fast ein Jahr ist seit jener Katastrophe verstrichen, als Adolar, mit seinem fürstlichen Freunde an der Grenze Navarra's von des Waidwerkes Mühen rastend, seinen Blick wieder auf der fernen Heimath ruhen läßt und dabei mit tiefem Weh der schnöde ausgeschlagenen Geliebten gedenkt, deren Verlust ihn erst nachträglich hat erkennen lassen, wie werth sie seinem Herzen sei. Der Fürst bemerkt seine sinnende Wehmuth und bringt ihn zum Geständniß seines Liebestummers, dem auch schon im nächsten Moment ein gütiger Zufall zu Hülfe kommt. An Navarra's Grenze verfolgen die Häscher nämlich ein auf der Flucht begriffenes Liebespaar, Carlo und Mariitta, aus bürgerlichem Stande, welches in Folge des Einspruches einer bösen Stiefmutter nicht zum Traualtar gelangen kann und daher entschlossen ist, außerhalb des Landes den Ehebund schließen zu lassen. Da die Häscher die Grenze überschreiten, macht der

Herzog sein souveränes Recht geltend und läßt sie gefangen nehmen, das Paar sendet er, nachdem er mit Adolar Berathung gepflogen, unter dessen Schutz dem König Sever zurück, zugleich damit die Absicht verbindend, Adolar Gelegenheit zur Führung seiner eigenen Sache zu bieten. — Dieser wählt demgemäß eine entstellende Maske und begiebt sich an den navarresischen Hof, wo man gerade den Jahrestag der Hochzeit des Königs mit Blanda, der tugendssamen Königin, zum ersten Male zu feiern im Begriffe ist. König Sever, entrüstet ob des schlimmen Trevels der Schuldigen gegen das strenge Sittengesetz, durch welches er sein Land zu einer Heimstätte der Tugend gemacht zu haben wähnt, fällt das Urtheil, daß Carlo und Maritta, da sie sich auf die Noth der Dinge und die Gelegenheit, die ihnen zur Verführerin ward, berufen, ein Jahr an seinem Hofe weilen sollen, dem jene beiden Versucher ferne seten. Hier sollen sie sich die Kraft erwerben, in Zukunft solcher Verlockung zu wehren. Keiner wag' es, sich dem Andern zu nähern, denn wenn man die Liebenden beim Druck der Hand, bei Umarmung oder Kuß betreffen sollte, würde Carlo Landes verwiesen und Maritta für immer am Hofe zurückgehalten werden. Bestehen sie das Probejahr dagegen gut, so sollen sie auch unbekümmert um den Einspruch der Stiefmutter vereint werden. — Adolar proponirt nun insgeheim im Auftrage des Herzogs von Aragonien eine Wette darüber, daß Sever die Liebenden just um eines Fehltrittes büßen lasse, den er selber, wenn ihm Noth und Gelegenheit ebenso nahe wären, wie jenen, nicht vermieden haben würde. Obwohl der tugendreine Monarch ob solchen Verdachts sich entrüstet, geht er dennoch, da fünf streitige Grenzörter als Preis eingesetzt werden, auf den Handel ein und erklärt allsogleich auf Adolar's Anrathen, er werde auf vier Wochen nach Aragonien verreisen und den Sendling des Herzogs, Andreo (d. i. Adolar) an seiner Statt zurücklassen. Adolar verabredet dagegen mit dem König, dieser sollte verkleidet wiederkehren und dann zusehen, wie anders, als er es glaube, es an seinem tugendssamen Hofe zugehe. — Gesagt, gethan. Raum hat Sever den Rücken gewendet, als auch schon die unter Polizeiaufsicht gestellten Liebenden Carlo und Maritta die verbotene Frucht des Kusses mit Eifer naschen. Nach acht Tagen kommt der König in einer unkenntlichen Verkleidung gegen Abend wieder und nun beginnt das Wett-Turnier, bei dem Adolar den Regisseur spielt. Durch listige Ränke, bei denen Maritta ihn unterstützt, weiß Adolar dem in einem Verstecke lauschenden Könige seine heuchlerischen Höfliche in ihrer wahren Gestalt, nämlich als Schurken zu präsentiren, die Königin in Versuchung zu bringen, den König aber so sinnlos ver-

liebt in Maritta zu machen, daß die linde Maiennacht am Hofe schier einem Herzensabbath auf dem Blocksberge gleicht, so girt und schwirrt es durch die Bosquets, und die lauschige Waldeinsamkeit hallt wieder von den unterdrückten Zurufen der Liebenden, die einander zu haschen streben und immer verfehlen. — Als des gegenseitigen Täuschens und Verkennens genug geschehen, kommt Angela, von Eifersucht verblindet, da sie Adolar im Einverständniß mit der Königin wähnt, und entdeckt dem Könige, den Adolar ihr verrathen hat, daß nicht Andreo, sondern der verbannte Adolar das Spiel angezettelt habe, wobei sie diesem seine Maske vom Gesichte reißt. — Der König, der schon längst aus dem, was er erschaut, erkannt hat, wie hart das über Adolar gefällte Bannurtheil gewesen ist, will ihm verzeihen, Angela jedoch tritt abermals dazwischen und klagt ihn des Treubruchs an, da er in der nämlichen Nacht mit der Königin ein Stellbischein „in dieses Gartens dunkler Heimlichkeit“ gehabt habe. Adolar vermag nicht zu leugnen, worauf der König sein Schwert zieht und ihm Verderben gelobt. — Adolar schwört, daß die Königin rein sei — doch der König achtet nicht des Schwures, den er für unwahr hält, sondern rast nun in blinder Leidenschaft fort, bald sich, bald Adolar verwünschend, bis die Königin auf die Scene gestürzt kommt, um in lauten Jammerklagen sich über die ihr plötzlich aufgestiegene Befürchtung zu ergehen, ihr Gemahl könne durch eine Arglist des an ihrem Hofe weilenden Fremden hinweggelockt sein, um ein meuchlerisches Ende zu finden. Um die Entstehung dieses merkwürdigen Verdachtes zu begreifen, muß man wissen, daß der im Liebesdelirium umhertaumelnde Sever kurz zuvor seine eigene Gemahlin für Maritta gehalten und in der wahnwitzigen Verzücung seines Liebesrausches, nachdem er die vermeintliche Maritta vergebens um einen Kuß angefleht, ihr seinen Dolch in die Hand gedrückt hat mit den Worten: „Schreckt Dich Verrath? So bürgt mein Tod genug, so sei Dein Kuß mein letzter Athemzug. Hier nimm den Dolch — und rasch ein Kuß — ein Stich: so küß' mich todt und doppelt preiß' ich Dich.“ Diesen Dolch nun hat die Königin erkannt und da sie ihn von einem Fremden, den Adolar, wie sie glaubt, an ihren Hof gebracht, empfangen zu haben meint, so steigt ihr jener furchtbare Verdacht auf, der sie in der Angst ihrer Seele aus dem Zimmer und in den Garten treibt, wo Adolar, der König und Angela eben in heftigem Wortwechsel einander gegenüberstehen. Natürlich wird nun der König milder gestimmt, zumal er aus den Reden Blanda's erkennt, daß das Stellbischein, dessen Angela den treuloßen Adolar mit der Königin beschuldigt, in der That nicht stattgefunden

babe, da nicht Abolar, sondern er selber den Schäfer gespielt — freilich um eine andere Schäferin. Der König tritt aus dem Dunkel hervor und bei seinem Anblicke überkommt Blanda vor Freude eine Ohnmacht. — Inzwischen kommt Eusebio, der Kanzler und Angela's Vater, der höchlichst verwundert ist, den König plötzlich wiedergekehrt zu sehen, noch verwunderter aber, als er hört, daß der König Abolar ihm zum Gatten für die Tochter bringe. Durch eine geschickte Wortplänkelei treibt er den schurkischen Kanzler, der, um Abolar's Mitgift zur Hälfte für sich behalten zu können, dem fremden Andreo sein Kind um die halbe Mitgift zu verschachern bereit ist (was der König ihm abgehört hat), so sehr in die Enge, daß Eusebio sich schuldig bekennen muß. Sever spricht nun Abolar und Angela, welche Letztere bereut und Verzeihung empfängt, zusammen und damit hat denn Abolar sein Ziel erreicht. Zum Schlusse kommt auch Sobrinus, der Protonotar des Königs, mit Carlo und Maritta, die er soeben in der Burgkapelle getraut hat. Maritta hat ihn nämlich durch den Ring des Königs, den sie dem im Wonnerausch versenkten und darüber unter einem Baume eingeschlummerten Monarchen entwendet, als sie zu dem von ihm verabredeten Stellbichein gekommen, in den Glauben versetzt, der König habe die Trauung angeordnet. Als Sever nun das Paar verbunden sieht, will er darob mit dem Notar zürnen: Letzterer weist ihm jedoch den verrätherischen Ring vor, der dem schuldbewußten König den Mund verschließt. — Mittlerweile erwacht die Königin und Sever, den sie um das Vorgefallene befragt, erklärt Alles für einen Traum, worauf Alle sich mit diesem kategorischen Bescheide zufrieden zeigen und der Vorhang fällt. — Dies in den Hauptzügen der Inhalt. —

Das eigenthümliche Verhängniß, welches schon so oft über Preisstücken unbarmherzig gewaltet hat, indem es die Preisrichter rücksichtslos desavouirte, bewährt sich auch an Dóczy's Ruß verschiedentlich, denn das Stück, das einen Theil seines Rufes neben der Prämiirung wohl auch dem in wirklich erstaunlicher Vollkommenheit organisirten Reclamewesen der österreichisch-ungarischen Presse dankt, hat an mehreren Orten einen Mißerfolg erlebt, der über den Werth derartiger Preisconcurrenten pessimistische Betrachtungen regen mußte, wenn nicht das Gute damit verbunden wäre, daß auch manche Perle auf diesem Wege aus der Tiefe emporgeholt wird, die sonst dem deutschen Theater vielleicht für immer verloren wäre. — Uebrigens darf man sich über die so häufig vorkommende Meinungsverschiedenheit zwischen Jury und Publicum nicht wundern. Ist es doch eine alte Erfahrung, daß selbst geschulte Bühnenleiter, die nicht die allerbinge

feltene Gabe der plastisch-dramatischen Anschauung besitzen, sich sehr oft über die Bühnenqualifikation der eingereichten Stücke täuschen, weil eine Dichtung in der Lectüre in der Regel einen ganz anderen Eindruck macht, als auf der Bühne; selbst die gewiegtesten Kenner vermögen oftmals diese Unterschiede nicht genügend sich klar zu machen. Wie käme es wohl sonst, daß Theaterdirectoren mit Stücken, auf die sie ihr ganzes Hoffen setzen, gründlich Fiasco machen? Viel verschuldet allerdings die horrende Unbildung dieser Volkspädagogen, ihre Ignoranz in ästhetischer und literarischer Hinsicht, ihre Unkenntniß jeglicher Poetik und der übrigen dramaturgischen Theorie; allein auch die Gebildetsten und Berufensten sind nicht vor dem Fehlgreifen geschützt, denn, wie gesagt, die Fähigkeit, den tohten Lesestoff während der Lectüre sofort in das Dramatische umzusetzen, seine Wirksamkeit und Bühnenfähigkeit im Voraus mit einiger Sicherheit zu berechnen, ist nicht durch die bloße Praxis zu erlernen, wenn nicht der stereoskopisch schauende Blick der Phantasie das aus der Erfahrung gewonnene Urtheil unterstützt. Kann man von jedem Preisrichter über dramatische Erzeugnisse diese Gabe verlangen? Von Rechts wegen jedenfalls; aber Niemand wird die Preisrichter auf sie hin zu prüfen vermögen. Daher die Unmaßgeblichkeit jedes Urtheils in Bezug auf die Bühnenwirksamkeit. — Das eclatanteste Beispiel für diese Erfahrung bietet das Preisstück der Laube-Concurrenz: „Durch die Intendanz“, von E. Henle. Von den Preisrichtern relativ für probehaltig befunden, wurde es von der gesammten Wiener Kritik verworfen! — Es schien mir nothwendig, diese Gesichtspunkte principieller Natur einmal zu beleuchten, um darzuthun, daß eine Prämiiung für den Bühnenerfolg eigentlich gar keine Gewähr bietet. Das zeigt auch Dóczy's „Kuß“, ein Stück, das von Wunderlichkeiten, Naivetäten, Dichterschrullen und Extravaganzen gegenüber dem Bühnenerfordernisse förmlich strotzt und fast in jeder Zeile den mit der Bühne und ihren Bedingungen gänzlich unbekannten Neuling erkennen läßt. — Der Dichter schildert uns Menschen und Verhältnisse, die wir nur aus der romantischen Dichtung des Mittelalters, etwa aus den Gesängen der provençalischen Trouvères kennen: eine andere, fast legendarisch erscheinende Welt steigt vor unseren Blicken auf, eine Welt voll poetischer Naivetät und voller kindlicher Glückseligkeit, eine Welt, in der der Geist wie im Traume weilt und Vergessenheit von seinem Alltagsdasein, von der Misere unseres staubigen, grämlichen und mit Verdruß überreich gesegneten Werkeltagstreibens trinkt; süßliche Lust weht uns an und von den in blauen Duft gehüllten Bergzügen Navarra's,

des glücklichen, sonnigen Dorados Spaniens, umfängt uns der wirzige Hauch träumerischen, poetischen Naturlebens, wie es nur in einer mit allen Reizen der Landschaft und von der Gunst des Klima's begnadeten Gegend gedacht werden kann. — Das muß man allerdings anerkennen und darin offenbart sich in der That eine bedeutende Kraft des dichterischen Erschauens und stimmungsvoller poetischer Schilderungsgabe, für die wir dem Dichter danken müssen, ebenso wie für manches sinnige Bild, für manches ideale Gleichniß, für allerhand aus der Tiefe des Gedankenreichthums geschöpfte Reflexionen, die in blumenreiche Vergleiche, Metaphern und Parabeln gekleidet, uns geboten werden, wie „goldene Früchte in silberner Schale“ — das Alles mag man dem Dichter lassen, aber zugleich dann auch den Vorwurf, daß er in Utopia weilt und uns nicht eine idealisirte Realität, also ein verklärtes Bild unseres Lebens, sondern ein in rothigen Nebel gehülltes sagenhaftes Eiland zeigt, eine Insel der Glückseligen, von anderen Menschen, als wir es sind, bewohnt. So fern wie das Land, so fremd sind uns seine Bewohner. Ein König, der über die Tugend seiner Vasallen mit fast schulmeisterlicher Strenge wacht, in seinem Lande eine Art von Normalstaat der Moral zu schaffen bemüht ist und selber sich, trotz seiner zwanzig Jahre, in denen andere für die „Unsterblichkeit“ — der Generation — zu sorgen beflissen sind, als „ein Heiligenbild“ gebehrt, ein König, der, wenn er schwärmt, in gereimten jambischen Fünffüßlern redet und mit der Hand nach dem Mondschein langt, um damit die poetisch-delirirende Stirn zu kühlen, der mit Bauerndörnern im nächsten Moment ein höchst bedenkliches Schäferspiel entwirrt und dabei derart in Rage geräth, daß er um einen Fuß von einer solchen derbwangigen Schönheit zu sterben sich bereit erklärt: ein Kronsyndicus und erster Hofbeamter, der auf einen Apfelbaum klettert, um eben dieser selben Dorfschönen zu Gefallen sich Credit in ihrem Liebeskonto zu verschaffen, welchen er hinterher mit sehr solider Münze zu tilgen hofft — eine Königin, die in der Nacht umgeht, um aus dem Munde eines scheußlichen Mohren nur zu erfahren, daß sie die schönste ihres Geschlechtes sei, eine Hofdame, die ihren Liebsten verräth und in Todesgefahr bringt, weil er möglichen Falls mit der Königin sich im Einverständniß befindet, hinterher aber ihn wieder zu Gnaden aufnimmt und endlich ein Liebender, der sich das Alles ruhig bieten läßt und nicht aufhört zu seufzen und zu sehnen — was sind das für Menschengebilde? Mondbewohner! Sie gedeihen nur im Mondschein und in Jasminlaub, leben vom Säuseln des Zephyrs und dem Thau der Maiennacht: ein umgedrehtes Rosenblatt auf ihrer Lager-



stätte verursacht ihnen Gliederreißen, und wer nicht Chaselen zu ihnen spricht, bereitet ihnen Ohrenschmerzen. Mein Gott, was soll man mit solchen Schattengebilden anfangen? — Was soll man zu ihrer Redeweise sagen, die ein beständiges Geflüte in Bildern und Gleichnissen, in Reflexionen und poetischen Gemeinplätzen bildet, und vielen, weil sie außerdem noch jambischen Rhythmus und Reim aufweist, schon deshalb als poetisch und bewundernswerth erscheint, während sie in Wahrheit oft nur ein manierirtes Gemisch von gesuchten Ausdrücken und Redefiguren ist, welche in schön geschwungenen Tonwellen an das Ohr klingen und es betölpeln. Oder findet man Verse, wie diese hier, natürlich?

O! welch' ein Abend! Jugendfrisch und munter  
Wie sie erstand, so geht die Sonne unter!  
Denn König ist sie; königlich ihr Lauf;  
So steigt sie kampflos zum Zenith hinauf,  
Und steigt hernieber, purpurn, ohne Fallen,  
Mein fürstlich Weib, sieh', unser Erdenwallen  
Regiert ein gleicher holber Glückesstern;  
Sich ewig gleich, von Allem, was sich wandelt,  
Wie der Zenith, von unserer Erde fern,  
Kennt unser Glück kein Steigen und kein Sinken.

Wer denkt bei solchen Stellen nicht an das hohle Gedicht Heine's: „Das Fräulein stand am Meere“? So manierirt gesucht und affectirt, wie diese wenigen Verse, sind unzählige in dem ganzen Drama, bald sind es endlose Betrachtungen über Welt und Menschen, die mit Behagen in lange Zwirnsfäden ausgeponnen werken, bald wunderliche Worte und Satzfügungen, die an des befremdeten Hörers Ohr schlagen, wie z. B.:

König Sever, der weise König hoch!

Sobrinus: Es fließe gleich des Jahres kurzer Länge  
Mit Tageschnelle seiner Jahre Menge,  
Und dehne sich in flectenlosem Glück  
Zum Jahre jeder schöne Augenblick.

König: Der Tag sei Jahr, und Stunde der Moment?  
Du sprichst nicht gut, Gedankenperlenfasser!  
Wir sind der Fisch, die Zeit ist unser Wasser,  
So trübst du mir das klare Element!

Ist solch' eine Rede voller getistelter Pointen, voller spitzfindigen Grübeleien nicht für den Hörer, dem schnell und leicht das Wort in die Seele sich senken soll, der ohne viel zu spintifiren, mühelos den Kern erfassen will, nicht eine beständige Qual? Man lese nur ein

derartiges Stück von 110 Seiten und man wird sich eingestehen, daß das, was uns in schön tönenden Redewogen berückte, ohne auch stets im Verständniß zu haften, eitel Spielerei mit Nebecascaden und Geistesgeplätscher unter declamatorischer Brillantbeleuchtung gewesen ist, welches aufhört seinen Zauber zu üben, sobald die Fußlampen erlöschen und die declamatorischen Reflexe des Tones und der Klangfarben verschwinden. Aber das Publicum, welches sich gerne von Rede-Accorden in gemüthlichen Schlummer einlullen läßt, sagt dann doch: „Welch' poetische Sprache!“ denn loben ist bequemer als tabeln — da letzteres begründet werden muß. Gewiß, die Sprache ist stellenweis geistvoll, gehoben und melodisch — aber einmal nicht realistisch genug, um für die Bühne zu passen und dann mitunter übertrieben gesucht, z. B.:

Ah reicher Schönheit nimmerlatter Geiz!  
Die Zeit zahlt Wucherzinsen ihrem Reiz  
Trägt sie (Angela) um mich dies Trauerkleid, so wird  
Schwarz meine Festerfarbe! —

Angela: So liebst du mich? O, eisernd lieb' ich dich,  
Sei mir nicht gram, du warst mir ungetreu,  
Und jene Wunde that mir gar so weh,  
Daß jeder Hauch den alten Schmerz mir regt.  
O! Adolar, ich lieb dich ja so blind,  
Daß ich gemacht bin, dir ein Spiel zu sein.

Ich citire nicht weiter. Der einsichtsvolle Leser wird schon aus dem Gebotenen ermessen können, wo den Dichter der Schuh drückt. — Von der Handlung ist es schwer zu reden, ohne boshaft zu werden, denn das dramatische Häßel, welches uns der Dichter als Handlung bietet und das eigentlich ein kaleidoskopisch zusammengefügtes Gewirre von vereinzeltsten Momenten bildet, wimmelt derart von banalsten Unwahrscheinlichkeiten und scenischen Albernheiten, daß es geradezu unbegreiflich bleibt, wie verständige Menschen, die nur einen Funken von Phantasie besitzen, nicht zu erkennen vermocht haben, daß der Naivetät des Zuschauers doch zu arge Zumuthungen gestellt werden, um das Stück bühnenfähig zu erachten. Personen, die einander aus tagtäglichem Umgange schon an der Sprache und am Wesen erkennen würden, treten miteinander in Berührung, ohne auch nur einen Schimmer von Ahnung davon zu haben, daß sie mit Bekannten verkehren. Der König erkennt seine Königin nicht, sondern hält sie trotz ihrer seidenen Schleppkleider für die Bauerndirne Marritta; die Königin erkennt ihren Gemahl nicht, sondern hält ihn für einen Mohren; der Protonotar hört seinen Herrn fortwährend unter

dem Apfelbaum, auf dem er sitzt, schwärmen und phantasiren, und merkt nicht, wer der Schwärmer ist; Angela erkennt den König nicht, der sie umarmen will, der König dagegen glaubt in ihr Maritta zu finden — und so geht es fortwährend bis zum Schlusse: man glaubt, die Leute seien alleammt von dem Schicksal Zettels ereilt und vor erotischer Exaltation aus dem Häuschen gerathen, denn sie laufen wie toll und blind umher und treiben die merkwürdigsten Allotria, die verständige Menschen nicht ohne Kopfschütteln mitansehen. Man kann dieses eben nur daraus erklären, daß der Dichter auf der Bühne unerfahren ist und mithin keine Ahnung davon hat, wie grenzenlos abgeschmackt der Effect von derlei kaum in der Posse gestatteten Lizenzen auf der Bühne wird. Das Aergste in dieser Hinsicht hat sich der Dichter mit dem Könige erlaubt, den er aus einem Cato in einen Faublas verwandelt und zwar innerhalb der kurzen Zeitspanne von etwa drei bis vier Stunden. Der König sieht Maritta, die, eine Ohnmacht simulirend, in seine Arme sinkt, in Mondscheinbeleuchtung und findet plötzlich, daß sie schön sei. Von diesem Momente an steigert sich diese Erkenntniß zu einem wahren Paroxismus der Verliebtheit, für den es absolut keinen anderen Erklärungsgrund als eine psychische Functionsstörung giebt. Der König wird wie unsinnig, läuft, vom Liebeswahnwitz getrieben, ohne Unterlaß der Bauerndirne nach und vergift Hermelin, Krone und Tugendcodex so weit, daß er Marittens Tugend höchst gefährliche „Fallstricke legt“ — wie es in der „schönen Helena“ heißt. Da dieser Punkt aber, der Nachweis der menschlichen Schwäche des Königs, den Cardinalpunkt der ganzen Beweisführung Adolar's und damit den Schwerpunkt des Stückes selber bildet, so mußte hierin zu allererst die gründlichste und überzeugendste Entwicklung und Motivirung gegeben werden. So jedoch, wie der Dichter verfahren ist, wird er schwerlich Jemanden, der klaren Verstandes ist, zu dem Glauben bekehren, daß Adolar durch seine tiefe Kenntniß der Seele gesiegt habe. Der Dichter selber ist es, der durch seine willkürliche Lenkung der Seele Sever's die nothwendigen Directiven giebt und also das Problem über das Knie bricht. Denn auf natürliche Weise ist die Wandlung Sever's nicht erklärlich.

Nimmt man zu all dem noch den Stillstand der Action während der beiden ersten, sehr gedehnten Acte, so versteht man, wie das Stück, trotz aller Poesie, die darin waltet, durchaus ermüdend wirken und abspannen kann. — Sparfamen Theaterdirectoren wird es vielleicht aus dem Grunde sehr willkommen sein, weil es zu Dreivierteln im Dunkeln spielt.

## Friedrich Spielhagen.

### Liebe für Liebe.

Schauspiel in fünf Acten.

Diese Dichtung, die zweite dramatische Schöpfung des berühmten Romandichters, ging im Jahre 1875 über eine Reihe von Bühnen und machte auf einigen derselben, namentlich in Breslau, einen geradezu sensationellen Effect. Sowohl das Publicum, als auch die Kritik spendeten dort der Dichtung eine ganz außergewöhnliche Anerkennung, so daß man schließen mußte, man habe es mit einem Meisterwerk ersten Ranges zu thun. Als solches könnte ich das Stück nun freilich nicht gelten lassen, obwohl es nicht zu leugnen ist, daß es eine Menge von Momenten enthält, aus denen der hohe Dichtergeist und eine entschiedene dramatische Befähigung zu uns spricht. Vor einer Reihe von Jahren machte Spielhagen mit dem Drama „Hans und Grete“ als Bühnendichter seinen ersten Versuch, der zwar nicht ganz reussirte, aber doch so ausfiel, daß der Autor sich zu weiterem Wirken auf dem nun von ihm betretenen Gebiete angeregt fühlen durfte. Wie es scheint, hat er jedoch dem Drama den Rücken zugekehrt. Seit dem Jahre 1875 ist nichts weiter in dieser Gattung von ihm bekannt geworden. — Der Erfolg des oben genannten Dramas auf der Braunschweiger Hofbühne war kein zweifelloser. Im Gegentheil, manches Mal schien es, als wollte die Stimmung zu Ungunsten der Dichtung umschlagen, ja an einzelnen Stellen zeigte sich sogar Opposition gegen den Beifall. — Woher kam dieses auffällige Hervortreten zweier Extreme in den Urtheilen der Zuschauer? Für mich steht es außer allem Zweifel, daß lediglich das Frappirende, das Fremdartige in der Dichtung

nachtheilig wirkte. Während dem Einen das Ungewohnte imponirt und als ein Kriterium der Güte erscheint, mißfällt es dem Anderen und verwirrt sein Urtheil. Jedenfalls ist es immer ein außerordentliches Risiko, wenn ein noch nicht geübter und in den Kunstgriffen der Bühnentechnik gründlich bewandelter Autor mit so gefährlichen Dingen experimentirt; mag er auch noch so geistvoll und klug zu Werke gehen: ohne die sogenannte „Mache“ wird er selten damit zum Ziele gelangen. Vor allen Dingen ist es gefährlich, dem Publicum solche Themen zur Lösung zu geben, über die ein halbes Duzend Aesthetiker mit einander bogenlange Dissertationen wechseln könnten: also zweifelhafte und dunkle Probleme, die schließlich sich nur durch einen Gewaltstreich entscheiden lassen, im Zuschauer aber doch Raum für mancherlei Einwendungen und Bedenken lassen, wie es hier denn auch in der That der Fall ist.

„Meint ihr, daß ich Räthsel zu lösen da bin?“ kann mit Recht jeder Zuschauer dem Dichter entgegenrufen, der von diesem mit solchen dramatischen Preisaufgaben befaßt wird, welche nur mit dem Rüstzeug der Wissenschaft zu bewältigen sein würden. Der Dichter soll für das Volk — im Gegensatz zu dem Gelehrtenthum — schreiben. Wer ihm verzwickte Probleme vorlegt, die eben nur den Reiz der Absonderlichkeit haben, wird stets Gefahr laufen, abgewiesen zu werden. Es scheint nun, daß Spielhagen gerade in diesen Fehler verfallen ist, wenn er ihn auch mit glänzender Diction und einer eminenten Formgewandtheit zu verhüllen gewußt hat. Um es nämlich kurz zu sagen, handelt es sich bei ihm um die Frage, ob Jemand, der ein Mädchen, welches er mit der ganzen Kraft und Gluth eines leidenschaftlichen Gemüthes liebt und nachdem er vier Jahre lang für todt gegolten, bei seiner Wiederkehr in die Heimath seine Geliebte als die Braut des einzigen Freundes wiederfindet, noch an demselben Tage im Stande sein wird, sich mit der Schwester seiner einstigen Geliebten zu verloben: ferner, ob das erstere Paar, das doch andauernd unter dem Drucke des Gewissens wird leben müssen, dennoch das Glück der Liebe genießen, mit einem Worte: glücklich sein dürfen wird? Der Dichter beantwortet diese Fragen mit einem entschiedenen Ja! während der Zuschauer sie zu verneinen geneigt ist. Man muß gestehen, daß das Problem seine Schwierigkeiten hat. Aber man wird zugeben, daß, falls es dem Dichter gelingt, uns seine Beantwortung durch die Entwicklung der Vorgänge einleuchtend erscheinen zu lassen, sich dagegen nichts wird einwenden lassen. Es kommt also Alles auf das Wie? der Lösung an. Den ersten Theil der Streitfrage hat Spielhagen in einer Weise behandelt, die man allerdings noch

gelten lassen kann, wiewohl dann immer noch die Frage offen bleibt, warum der Held nicht schon vor vier Jahren seine Augen mehr öffnete und sein Herz mehr prüfte, um schon damals die rechte Geliebte zu finden. Die zweite Frage aber ist ihm zu lösen nicht gelungen. Auch nach dem Fallen des Vorhanges, nach Umarmung und Thränen der Versöhnung behält man das Gefühl, daß das Unrecht, welches die einstige Geliebte und der Freund an dem freilich Todtgeglaubten und ohne ihr Wissen begingen, auf den Gemüthern aller Betheiligten ewig wie ein düsteres Verhängniß lasten wird und daß es kein Mittel giebt, die seelische Harmonie wieder herzustellen. Hier hat der blinde Zufall mit der ganzen Grausamkeit seiner tückischen Willkür zerstörend in die Geschehnisse eingegriffen und keine Macht der Welt ist im Stande diese Leiden, die er damit bereitete, diese Wunden, die er schlug, gänzlich zu heilen und in Vergessenheit zu bringen: das ist das finstere Verhängniß, welches auch nach dem Schlusse des Stückes auf die Seele bedrückend und verstimmend einwirkt, das auch ist der große Fehler, an dem das Stück laborirt. Spielhagen wagte sich an ein Problem heran, das niemals eine Versöhnung zulassen wird, wenn die Verhältnisse ebenso liegen, wie hier. Hierzu kommen noch allerhand andere Bedenken mehr nebensächlicher Natur. Man wird gezwungen, den Charakter der ersten Geliebten, die den Todten schon nach wenigen Wochen vergessen konnte, zu mißachten, während vom Dichter offenkundig das Ziel verfolgt wird, dieselbe zu entschuldigen, ja sogar ganz zu rechtfertigen. Wer nach sechs Monaten schon wieder eine neue Liebe im Herzen trägt, der kann unmöglich so tief und wahr für den Verlorenen empfunden haben, als es der Dichter glauben machen will; überdies würde eine wahre, eine tiefbegründete Liebe nach dem Wiederfinden des ersten Geliebten zweifellos zu diesem zurückkehren. Die betreffende Figur ist mithin in ein Dilemma versetzt, aus dem sie unmöglich mit Ehren sich zu retten vermag. Ein dritter Punkt des Zweifels ist in dem plötzlichen Aufflammen der neuen Liebe begründet. Der Anlaß hierzu ist jedenfalls ein ebenso eigenthümlicher als bedenklicher. Was liegt denn darin für ein Liebreiz, daß eine junge Dame in der Angst ihrer Seele um den Mann ihres Herzens diesen seinen Häschern, die ihn dem Tode überliefern sollen, verräth, lediglich um ihn durch seine plötzliche Verhaftung an einem Duell zu hindern? Man wird schwerlich behaupten können, daß ein solcher Act der kopflosesten Unbedachtsamkeit, aus dem eben nur die Liebe spricht, besonders geeignet wäre, zu imponiren und mit Leidenschaft zu erfüllen, wie es hier doch der Fall ist. Nehmen wir zu diesen Absonderlichkeiten noch einige Unebenheiten

nebensächlicher Art, wie z. B. eine auffallende, nahezu affectirt erscheinende Citatensucht, einige Trivialitäten in der Diction, an unrechtem Orte angebrachte Naivetäten, welche in die Stimmung einen Miston bringen, so erklärt es sich sehr wohl, weshalb die Meinungen sehr getheilt sein konnten, da auf der andern Seite für den Gebildeten wieder die Kunst der Charakterschilderung, die trotz allerlei Wagnissen doch sehr sorgfältig und fein angelegt erscheint, die unheimlich gewandte und wohlklingende Sprache, und die Kraft der Gesinnung, welche das Ganze durchweht, endlich auch die Großartigkeit des Pathos in der Figur des Haupthelden Entschädigung genug bieten mochten, um das Interesse in steter Spannung zu erhalten. — Ein technischer Fehler ist es, daß die Schlusskatastrophe zu sehr in die Länge gezogen worden ist und daher der Erfolg ganz erheblich abgestumpft wird. Es hätte sich da wohl manches kürzen oder am besten ganz streichen lassen. So wie der Schluß jetzt arrangirt worden, stellt er die Geduld des Zuschauers auf eine zu harte Probe. Die Stimmung, die während des ganzen Actes vom Dichter sorgfältig vorbereitet wurde, kühlt sich ab und — der Vorhang fällt, während bereits das halbe Theater leer geworden ist.

Es war vielleicht eine Caprice des Dichters, mit der er zu überraschen meinte, wenn er die Zeitdauer der ganzen Handlung auf einen einzigen Tag beschränkte. Vielleicht glaubte er sich aber auch durch die innere Oekonomie der Handlung dazu genöthigt: es lassen sich für beide Annahmen Anhaltspunkte auffinden. Meines Erachtens war aber weder das Eine noch das Andere nöthig; jedenfalls gereichte diese Knappheit der Zeit der Glaubwürdigkeit des Ergebnisses durchaus nicht zum Vortheil. Im Gegentheil. Man wird zu starken Concessionen an die dichterische Freiheit genöthigt, wenn man die Ursprünglichkeit eines solchen gewaltigen Umschlages von einem Extrem in das andere, wie er bei dem Helden thatsächlich erfolgt, glaubhaft, geschweige denn gar naturwahr finden will. — Zugegeben, daß es unter je einer Million Menschen einen geben mag, bei dem dieser Fall praktisch sich bewahrheitet, so würde das noch nichts für den Dichter beweisen, da es als eine der ersten Regeln der dramatischen Menschenschilderung gilt, nicht Abnormitäten, deren Lebenswahrheit blühdigen Zweifeln begegnen muß, ohne gründliche Motivirung auf die Bühne zu stellen. Daß aber hier wirklich zwingende Motive für eine so abnorme excentrische, sprungartig verfahrenende Seelenthätigkeit nicht auffindbar sind, wenn anders man dieselbe nicht als eine vom Augenblicke eingegebene Marotte betrachten soll, haben wir bereits bemerkt. Es heißt jedenfalls der Illusion des

Zuschauers viel zumuthen, wenn er diesen Umschlag gläubig hinnehmen soll. Hätte der Dichter die Handlung über einen längeren Zeitraum ausgedehnt, gründlicher motivirt, Episoden, welche für die Anbahnung dieses Schlusergebnisses förderlich sein konnten, eingefügt, den Mitwirkenden mehr an objectiver Action untergelegt, so wäre er wohl um diese Klippe glücklich herumgekommen. Das Stück würde dann auch in anderer Beziehung wesentlich gewonnen haben. Wie das Ersilingswerk Spielhagen's, so leidet auch dieses an einer sehr fühlbaren Dürftigkeit der Handlung. Fast sämtliche Acte sind vom nackten Zwiegespräch, ohne begleitende Handlung ausgefüllt. Wäre die Behandlung der Sprache nicht so lebendig, so glänzend, so glatt und leicht, man würde diese drittehalbstündige Kette von Debatten nicht zu ertragen vermögen. Dazu kommen noch die wiederholten langen Monologe. Wer nicht weiß, was der Monolog bedeuten soll, welche Stellung und Einwirkung ihm im Drama gebührt, kann in Freytag's Technik des Dramas, in Gottschall's oder Carrière's Poetik die nöthige Belehrung finden. Ein Dichter sollte, wenn er Dramen schreibt, diese Belehrung sich bereits verschafft haben; sie würde ihm sofort sagen, daß eine Exposition in einen Monolog gelegt, das Ungeschickteste und Fehlerhafteste ist, was man sich denken kann. Der Fall trifft hier zu. Wer auf den „Faust“ verweist, widerlegt damit nicht, denn dies Gedicht ist weder für die Bühne geschrieben noch auch überhaupt ein Muster in Hinsicht der dramatischen Architektur. Auch der Monolog des Helden im zweiten Acte ist viel zu schwerfällig und langathmig, weil er eben zu sehr als ein Selbstgespräch hervortritt. — So viel über die innere Architektur. Das Uebrige ist in dieser Hinsicht correct und geschickt und verdient Anerkennung. — Die Hauptstärke des Dichters liegt unstreitig in seiner Charaktermalerei; hier ist er Meister, hier fühlt er festen Boden unter sich. Von ganz eminenter Wirkung ist vor allen anderen Figuren die des Helden Fritz von Elbed: einer Gestalt von großartiger Veranlagung. Wild, unbändig, leidenschaftlich zwar, aber gewaltig in allen seinen Empfindungen, erhaben und großsinnig, nie in das Niedrige oder Ueble herabsteigend, imponirend und schwungvoll in seinem ganzen Wesen, ist er eine echte Heldenatur von bewunderungswürdigem Seelenadel.



## C. Henle.

### Durch die Intendanz.

Lustspiel in fünf Acten.

Habent sua fata libelli — auch die Theaterstücke und dieses Preislustspiel „Durch die Intendanz“, welches die schärfsten Federn Wiens in Bewegung versetzte, liefert gewissermaßen eine Illustration zu jener Sentenz. Eine merkwürdige Wechselwirkung von Umständen hat die Verfasserin, eine in Württemberg lebende Goldschmiedsgattin, deren wahrer Name Levy ist, zu einigem literarischen Rufe gebracht. Vor Jahren reichte sie bei der Stuttgarter Intendantur ein historisches Lustspiel: „Am Hofe zu Weimar“ ein, welches in der Goetheperiode spielte und, wie es scheint, allerhand Anzüglichkeiten für den Weimariſchen Hof enthielt. Bereits war dasselbe zur Aufführung angenommen, als durch ein noch nicht weiter bekannt gewordenes Zwischenkommiß der Weimarische Hof von der Dichtung und ihrem etwas verdrießlichen Inhalte Kenntniß erhielt und in Folge dessen den vertraulichen Wunsch aussprechen ließ, man möchte von der Aufführung absehen. Verwandtschaftliche Rücksichten und höfische Artigkeit bestimmten den Stuttgarter Hof zur Willfährung und so mußte denn das Stück wieder in das Dunkel des Schreibtisches seiner Urheberin zurückkehren, die sich tief gekränkt hinsetzte und ihre Leidensgeschichte zu einem neuen Drama benutzte. Das Glück lächelte ihr, denn als die Direction des Wiener Stadttheaters eine Preisconcurrentz ausschrieb, siegte das von ihr eingereichte Stück und so wurde Frau Henle, eine bisher nur wenig bekannte Schriftstellerin, plötzlich Ehrenmitglied des deutschen Parnasses. Schwerlich hat die Verfasserin jedoch bisher von ihrem Glück viel Freude gehabt. Das Stück wurde in Wien gegeben und ziemlich lau aufgenommen. Die gesammte Wiener Critik aber fiel mit Verſerkerwuth darüber her und versetzte es erbarmungslos in Tausend Stücke, und nicht viel besser erging es ihm

in Dresden und, wenn ich nicht irre, auch in München. — Seitdem ist es von den Bühnen ziemlich unbeachtet geblieben, denn welches Theater stürzt sich wohl so leicht in das Wagniß, ein Stück auf die Bühne zu bringen, an dessen Wiege das Unheil gestanden hat? — Wie dem nun auch sei — die Verfasserin kann sich wenigstens damit trösten, daß sie durch die Stuttgarter Intendanz den Impuls zu ihrer Komödie „Durch die Intendanz“ erhielt und auf diese Weise aus dem engen Kreise einer Lokalberühmtheit in den weiteren der deutschen Schriftstellerwelt Eintritt erlangte und wenn auch ihr Ruf einstweilen noch etwas fragwürdig sein mag, sie hat jedenfalls die Schranken durchbrochen und die Bahn steht ihr offen. Wer da weiß, wie mühselig, steinig und dornenvoll der Weg selbst nur bis an den Fuß des Parnass ist, der wird in diesem Erfolge immerhin einen gewissen Lohn finden für die Enttäuschungen und Seelenschmerzen, die der literarische Beruf ohne Ausnahme Jedem bereitet, dessen Streben es ist, sich ehrlich durch das wildwuchernde Gestrüpp der Massenproduction einen Weg zu bahnen.

Die Verfasserin hat entschieden Talent für die Darstellung dramatischer Vorgänge. Ihre Handlung — deren Wiedergabe diesmal auf die vorhin gemachte Andeutung beschränkt bleiben mag — ist lebendig, wirksam und interessirt: ihre Diction ist frisch, animirt und realistisch gedrungen, auch fehlt es ihr nicht an Humor und einsichtsvoller Lebensbeobachtung. Allein man merkt doch an der oft die Grenze des Trivialen hart streifenden Behandlung der Dinge, daß ihr der literarische Tact, das feine Gefühl für das Gefällige und Geschmackvolle noch einigermaßen abgeht. Ihr Stil ist sehr nahe verwandt mit dem Rosen's, nur unterscheidet er sich von letzterem sehr vortheilhaft durch die Lebenswahrheit und größere Wahrscheinlichkeit ihrer Motive. Dagegen sind andererseits die theatralischen Effecte, die an jedem Actschlusse sehr prompt eintreten und dem Zuschauer das römische Plaudite vernehmlich in's Ohr rufen, ganz in Rosen'scher Manier gehalten und sie verfehlen bei einem um jeden Preis lachlustigen Publicum auch niemals ihre Wirkung. Am Schlusse des ersten Actes stößt der Held des Stückes einen tragikomischen Weheruf über einen gewissenlosen Reporter aus, der mitunter „ausnahmsweise“ Theaterkritiken zu schreiben beauftragt wird und dabei in der Regel aus der freien Phantasie schöpft, weil er nicht zur Stelle erscheint; an dem des zweiten tanzt ein schmucker Husarenofficier, der zu einer Gesellschaft im Hause des Commerzienrathes von Ruhn erschienen ist, mit des Hausherrn noch nicht salonsfähigem Töchterlein ganz fidel einen Privatgalopp im angrenzenden Zimmer und wird dabei von den höchst erstaunten Eltern überrascht; im dritten aber:

malige Ueberraschung des nämlichen Lieutenants durch die Frau Commerzienrätthin, während er wiederum Fräulein Hedwig, dem nettsichen Backfisch, die Hände küßt und ihr viele Süßigkeiten zuflüstert; am Ende des vierten genaue Wiederholung der Schlußscene des dritten mit rascherem Tempo und erhöhtem Feuer und neue Ueberraschung; am Ende des fünften: wiederum zärtliche Scene zwischen dem Lieutenant und Hedwig mit obligater Posaunenfermate prestissimo von Seiten der hinzukommenden beiden Eltern: dann Verlobung, frohe Botschaft, nochmalige Verlobung und damit Schlußjubiläum-Hymne. — Vier gleichartige Actschlüsse — stets mit possenhaftem Anstrich, den die mütterliche Ueberraschung liefert: es sollte das nur Einer in Norddeutschland leisten, wie würde ihm dafür der Text gelesen werden! Aber in dem leichtlebigen lustigen Wien drückt man schon gern einmal ein Auge zu dergleichen zu. Ist dort doch Rosen, der allerseichteste aller modernen Lustspielmacher, immer noch ein wohlgelittener Mann, während er in Berlin, Leipzig, Dresden und auf anderen größeren Bühnen Norddeutschlands nachgerade unaussetzlich erscheint. — Andere Symptome für den Mangel an feinem Schönheitsgefühl finden sich in dem Betragen Walbau's, des Helden, im zweiten Acte. Derselbe wird zu der besagten Gesellschaft eingeladen, obwohl er die Familie von Ruhn gar nicht kennt, hält es aber nicht für schicklich, sich vorher vorzustellen, allerdings aus technischen Lustspielgründen, weil nämlich andernfalls eine sehr effectvolle Wiedererkennungsscene zwischen ihm und der ihm bisher nur von Ansehen bekannt gewesenen Tochter des Hauses, die er liebt, unmöglich geworden wäre. Darauf folgt alsbald eine Begegnung zwischen ihm und dem Oberregisseur der Hofbühne, auf der sein Stück aufgeführt werden soll. Der Oberregisseur behandelt den ihm gänzlich fremden Poeten mit einer krassen Ungezogenheit, für die nicht die mindeste Erklärung vorhanden ist und provocirt eine Scene, die unter gebildeten Leuten und zumal unter den augenblicklichen Verhältnissen in fremdem Hause geradezu undenkbar ist, im Lustspiel aber zum mindesten höchst verstimmend und ärgerlich wirkt — und das Alles aus ganz unmotivirter Feindseligkeit, die augenscheinlich im Hintergrunde gährt. Da aber auf diesem Rencontre die ganze spätere folgenreiche und für Walbau verhängnißvolle Wendung seines Schicksals beruht, so ist dieser Motivirungsfehler um so unverzeihlicher. Der Zuschauer hat ein Recht zu fragen nach dem „Woher?“ und „Wohin?“ auf der Bühne. Alle Sprünge, alle Räthsel, die man ihm zumuthet, kann er, ja muß er von der Hand weisen. Denn er soll die innere Vernünftigkeit, die logische Nothwendigkeit der Ereignisse begreifen. Wo ist hier Nothwendigkeit? — Daß der Officier, der

allerdings ein leichter Cavallerist ist und also nach der alten Regel ein lockerer Zeisig sein darf, immer wieder im Ruhn'schen Hause erscheint, obwohl man ihm sehr deutlich zu verstehen gegeben hat, daß man ihn nicht zu sehen wünscht, streift auch ganz nahe an das Tactlose; da jedoch das Colorit dieser Scenen ein so liebenswürdiges, der Charakter des jungen Mannes ein so harmlos unverdorbenes, man möchte fast sagen kindlich argloser ist und eine gute Portion Liebe und Leichtsinns das Ding allenfalls plausibel macht, so kann es noch hingehen. Ob man ein so verständliches „Abwinken“, wie es die Frau Commerzienrätin in ihrer Unterhaltung bei dem ersten Besuch des Officiers in Anwendung bringt, für ein Benehmen erachten will, das einem Officier gegenüber, zumal ohne begründete Veranlassung in gebildeter Gesellschaft anzunehmen erlaubt und schicklich ist, erscheint mir sehr zweifelhaft, noch zweifelhafter aber, daß ein Mann von guten Manieren, sich so viel bieten läßt, so ausdauernd ist, wie dieser Lieutenant von Rotteck — übrigens ein Typus, der recht liebenswürdig seinen Stand repräsentirt und um den es einem daher doppelt leid thut, daß er so wenig energisch erscheint.

Nun, das sind Bemängelungen, die nach dem Fallen des Vorhanges sich einstellen und das ist immer ein Milderungsgrund, denn er zeigt mindestens, daß man vor Vergnügen während der Scene nicht dazu gekommen ist. — Und Vergnügen bereiten die Vorgänge in der That, mögen sie auch noch so oft schon behandelt sein, man interessirt sich für die Figuren und ihre Geschicke und achtet mit Aufmerksamkeit auf den Gang der Handlung, der durch eine sehr geschickt eingewobene Intrigue auch bis zum Schlusse noch sein spannendes Interesse behält. Sentenzen, Geistesblüthen, literarisches Parfüm, Aperçus über Kunst, Literatur, Lebensphilosophie, über das was die Zeit bewegt und dergl. sind gar nicht vorhanden. Wer darauf hofft, täuscht sich. Das Stück hat daher auch, trotz seines literarischen Sujets, gar keinen tieferen sittlichen oder zeitgeschichtlichen Hintergrund, keine Perspective auf ernstere Dinge, es ist ein reines Familienlustspiel in freundlich-realistischem Genre, etwas hausbacken, etwas derb, stellenweis zum Kalauer geneigt, — was in dem gedruckten Texte (Stuttgart, bei Levy und Müller, Preis Mk. 1,50) noch viel deutlicher zu Tage tritt, — aber trotzdem und alledem gefällig, von einer gewissen, uns anheimelnden Bonhomie durchzogen, die selbst die an's Triviale grenzenden Vorgänge uns erträglich erscheinen läßt. — Die Charakterzeichnung ist im Ganzen wahr, lebensvoll und plastisch, weshalb uns denn auch alle Personen interessiren und — die Darsteller gute Rollen haben, die sie gerne spielen.

## Michael Klapp.

### Rosenkranz und Gölbenstern.

Lustspiel in vier Acten.

Es ist kein Wunder, daß talentvolle Schriftsteller, die auf dramatischem Felde sich noch nicht die Sporen erworben und einen Namen erlangt haben, vor dessen Klang sich ihnen wie mit Zauber macht die Thore unserer Musentempel erschließen, die Mühsale, Verdrießlichkeiten und Enttäuschungen scheuen, welche Keinem erspart bleiben, der das große Wagniß unternimmt, den unsichern Boden des deutschen Theaters zu betreten, um dort Vorbeern zu pflücken. Wer wird denn Zeit und Mühe auf ein so zweifelhaftes Unternehmen verschwenden, wie es ein allen Zufälligkeiten und Launen des Publicums, der Directoren und der Kritik ausgesetztes Bühnenstück bildet, welches im günstigsten Falle mäßigen Gewinn bringt, bald vergessen wird und seinem Autor fast niemals dauernden Nachruhm sichert! Wagt ein begabter und gebildeter Autor dennoch dies Risiko, so ist es eine Ehrenpflicht aller derjenigen, welche in der Lage sind, zur Pflege und Förderung unserer heimischen Bühne etwas beizutragen, dieses Wagniß mit freundlicher Unterstützung und Anerkennung zu begrüßen und wenn es solches verdient, zu weiteren Schritten zu ermuthigen. Ich glaube dieser Pflicht zu genügen, indem ich einen Autor der Beachtung der literarischen Fachwelt wie der gebildeten Freunde unserer Bühnenliteratur empfehle, der mir zu den günstigsten Erwartungen zu berechnen scheint: den Autor des im Jahre 1879 auf einer Reihe von Bühnen ersten Ranges mit bestem Erfolge gegebenen Lustspiels „Rosenkranz und Gölbenstern.“

Dieses Stück hat seinen Weg in die Welt von Wien aus ge-

nommen, wo es seine Feuertaupe auf der Bühne der Hofburg empfing. Es hat dieselbe glücklich überstanden, denn es ist unter die Repertoirestücke aufgenommen worden und wird oft mit Beifall gegeben. Auch in München und Dresden war der Erfolg ein günstiger, nur in Leipzig litt das Stück am dortigen Stadttheater Schiffbruch, wie es heißt, in Folge sehr unzulänglicher Darstellung. Zu den bisherigen Erfolgen kommt noch der auf der braunschweiger Hofbühne hinzu. Wenn auch die Treffsicherheit keine so vollständige, wie die des beliebten „Dr. Klaus“ von L'Arronge ist, so ist doch die erheiternde Kraft des Stückes hinreichend, um dasselbe für längere Zeit auf dem Repertoire zu erhalten und es den besseren Lustspielen neueren Datums an die Seite zu setzen. — Der Verfasser, ein sehr gewandter Wiener Feuilletonist und Novellist, der u. A. auch ein interessantes Buch über Spanien und dessen hervorragende Staatsmänner schrieb, hat mit diesem Ersülingswerke einen glücklichen Sprung auf die Bühne gethan und wird sich hoffentlich durch den ermutigenden Erfolg seines Versuches zu weiteren Schöpfungen anspornen lassen. — Vielleicht wäre es ihm nicht so rasch geglückt, auf der Bühne der Hofburg festen Fuß zu fassen und von dort aus weiteres Terrain zu erobern, wenn ihm nicht ein eigenthümliches Mißgeschick zu Hilfe gekommen wäre. Das klingt paradox, erklärt sich aber aus folgenden Umständen. Klapp, der Redacteur der Wiener „Montagsrevue“ war, einer politischen Wochenschrift, welche sich des intimen Verkehrs mit hohen Staatsmännern und des Vertrauens des Hofes rühmt, hatte die Undorichtigkeit gehabt, in einem Artikel der „Gartenlaube“ die bekannten excentrischen equilibristischen Liebhabereien der Kaiserin, ihre Passion für die Jagd und andere absonderliche Liebhabereien zu bespötteln und war in Folge dessen, da man seine Autorschaft sehr bald herausgewittert hatte, in Ungnade gefallen, die seine Enthebung von der Leitung des genannten Blattes zur Folge hatte. — Dies Unheil traf ihn um so empfindlicher, als ihm dadurch zugleich auch der Zugang zur Bühne der Hofburg für sein eben vollendetes Stück „Rosenkranz und Gildenstern“ versperrt wurde. Denn es war ja, vom beschränkten Standpunkt der höfischen Sitten aus betrachtet, selbstverständlich, daß sich die unter dem unmittelbaren Protectorat des Kaisers stehende Bühne nicht beikommen lassen durfte, mit einem Schriftsteller in Verbindung zu treten, der die Familie des Kaisers bloßzustellen versucht hatte. Wenigstens würde sich jeder vorsichtige Intendant gehütet haben, durch eine Außerachtlassung jener Rücksicht sich die Unzufriedenheit des Monarchen zuzuziehen. Klapp verfiel nun auf ein naheliegendes Auskunfts-

mittel; er ließ das Stück anonym durch seinen vertrauten Freund Sonnenthal der Intendanz einreichen und verpflichtete Letzteren zur Discretion. Da er der Fürsprache Sonnenthal's gewiß sein konnte, so standen für ihn die Sachen nicht gerade ver-zweifelt, wenn der Intendant, Freiherr von Dingelstedt, auf die Stimme dieses zugleich auch als Regisseur fungirenden Künstlers hörte. — Da heutzutage, bei dem herrschenden Mißwachs, gute Stücke selten sind, so liegt es im eigenen Interesse jeder Direction, das Gelingene anzunehmen, wo es sich bietet, und so wurde denn das Stück des anonymen Autors acceptirt und in Scene gesetzt. — Gute Freunde und die durch die Neugier der Schauspieler auf die Deine gebrachte Frau Fama hatten dafür gesorgt, daß der Schleier der Anonymität das Stück nur desto interessanter erscheinen ließ und alle Welt, die sonst nichts Gescheideres zu thun hatte, als sich um Theaterflatsch zu kümmern, sich über die Person des Autors den Kopf zerbrach. Bald sollte Dingelstedt, bald ein anderer berühmter Autor hinter dem Anonymus stecken, bald wollte man sogar fürstliche Personen wittern. Die Neugier, diese bewährteste und wirksamste Bundesgenossin des Schriftstellers, insbesondere des dramatischen, bewährte ihre Macht auch diesmal und füllte das Haus bis auf den letzten Platz. Das Stück gefiel, und seitdem ist Michael Klapp, der übrigens hinterher aus seiner Verborgenheit herausgetreten ist und wahrscheinlich auch die Verzeihung des Hofes erlangt hat, der „jüngste Lieutenant“ zwar, aber keineswegs der ungeschickteste in der Freiwilligen-Region Thalia's. Er trägt, wie jeder dieser Kämpfer, den Marschallsstab in seinem Tornister. Ob er ihn erstreiten wird — das liegt im Schoße der Götter, die schon so manchen wackern Kämpfen auf seinem Zuge zum gelobten Lande vergehen ließen.

Die Fabel ist recht unterhaltend und darum spannend, weil man in Anbetracht der mancherlei Hindernisse, die einer glatten Abwicklung der Dinge zu widerstreben scheinen, bis gegen den Schlußact hin darüber im Zweifel sein kann, wie jeder Topf seinen Deckel erhalten wird. Fürst Albert von Liebenstein, ein in mancherlei Vorurtheilen befangener, aber gleichwohl praktisch erfahrener und im Grunde recht wohlwollender Cavalier, beabsichtigt seinen bisher sorgsam unter hofmeisterlicher Obhut gehaltenen Sohn Ernst, einen frischen, flotten, eben von der Universität gekommenen Jüngling, einen Blick in die Welt thun zu lassen, um ihn den Versuchungen der heimischen Umgebung zu entziehen. Unter vielen Bewerberinnen um die von ihm ausgetobene Mentorstelle hat der alte Fürst den

ihm von guter Seite warm empfohlenen Baron Rosenfranz aus-  
 ersehen, einen Mann, der neben dem feinen Sinne des tactvollen  
 Aristokraten und geschulten Weltmannes gebiegenes Charakter und  
 gereifte Lebensanschauung in hinreichendem Maße besitzt, um über  
 seine angeborene Neigung zu fröhlichem, leichtem Lebensgenuß stets  
 den Verstand und die Sitte wachen zu lassen, einen Mann, der den  
 schäumenden Becher des Lebens gekostet und wie so Viele vor ihm  
 gefunden hat, daß auf den Rausch nur die graue, öde Leere der  
 Ernüchterung folgt, von der ein reinerer Geist in der Regel nur in  
 den stillen Freuden ernstler Geistesarbeit Heilung zu finden pflegt.  
 Baron Rosenfranz hat sie in fünfjährigem Anachoretenthum, unter  
 Büchern und Scripturen vergraben, erlangt. Allein die Sehnsucht  
 nach dem sonnenbeglänzten Grün des Lebens trieb ihn hinaus aus  
 seiner dumpfen Klausel, den Menschen wieder zu, vor denen er sich  
 mit wundem Herzen zu flüchten trachtete. So hatte er sich denn  
 kurz entschlossen, sein Leben einmal Anderen nützlich zu machen und  
 dem jungen Grafen ein Führer auf dessen Weg ins Leben zu sein.  
 Da der alte Fürst über des Sohnes Zukunft bereits in früher  
 Jugend verfügte, indem er ihm die Comtesse Clarissa Rienborn zur  
 dereinstigen Gattin bestimmte, so wünschte er vor allen Dingen, daß  
 dieser, um sich später seinen Wünschen zu fügen, sich ein wenig austobe,  
 daß er sich einen kleinen Rausch und vielleicht auch etwas Kopfweh  
 hole, aber sich bei all' diesen praktischen Lebensstudien nicht zu weit  
 engagire, sich vor allen Dingen nicht compromittire. Baron Rosen-  
 franz soll als ein weltfluger Praktiker dabei den Regisseur spielen und  
 jeden unüberlegten Schritt seines Telemach verhindern.

Es gelingt ihm, rasch die Zuneigung und das Vertrauen des  
 Letzteren zu gewinnen und Beide begeben sich alsbald auf die Reise.  
 Rosenfranz schlägt ihm vor, das vom Vater vorgeschriebene Incognito  
 unter dem Namen Gildenster zu wahren, und so ziehen die Beiden  
 denn hinaus in die Welt als Pendant zu den beiden Namensvettern  
 im Hamlet.

Als der alte Fürst dem Mentor seines Sohnes die Weisung  
 ertheilte: „Er soll seinen Roman haben“, zweifelten beide Männer  
 nicht daran, daß Ernst diesen Roman auch mit Leichtigkeit finden  
 würde. Allein darin hatten sie sich beide entschieden verrechnet.  
 Alle Lockungen des weltlustigen Babels an der Seine gingen ein-  
 druckslos an dem jungen Manne vorüber und auch in der Schweiz  
 wollte sich trotz vielfachen Wechsels der Reisegeellschaft der Stoff  
 zu dem erwünschten Romane nicht finden. Da endlich trifft Ernst  
 auf einem Dampfer bei einer Fahrt auf dem Genfer See eine



junge Dame, die tiefen Eindruck auf ihn macht, nur leider nicht jenen Eindruck, der zu einer flüchtigen Liebelei disponirt, denn der junge Mann nimmt die Sache sehr ernst und kehrt sich nicht im mindesten an die Mahnungen seines besorgten Begleiters. Allein auch hier üben die Verhältnisse ihren schönen Zwang. Ernst verliert die Erforene bald aus dem Blick und als er mit Rosenfranz in einem Hotel zu Interlaken anlangt, geht die Langeweile von Neuem an. — Erst die Ankunft einer ebenfalls schon früher angetroffenen Dame nebst anmuthiger Tochter bringt etwas Reiz in die Scene, der jedoch plötzlich in ungehofftem Maße gesteigert wird, als auch die schöne Unbekannte vom Genfer See wieder auftaucht. Jetzt beginnt die Situation kritisch zu werden. Ernst ist auf dem besten Wege, allen väterlichen Warnungen seines Freundes Rosenfranz zum Trotz sein Herz mit dem jungen Mädchen, der Enkelin des Sanitätsrathes Düring, zu tauschen, während Baron Rosenfranz flugs das Gleiche mit der anderen Schönen, der Gräfin Clarissa Rienborn, thut, ohne zu ahnen, daß er damit die Pläne seines fürstlichen Gönners gründlich durchkreuzt. Die Gräfin Rienborn nämlich, die von der Reise ihres ihr gänzlich unbekannten Verlobten Kunde erhalten, hat ihre Mutter bestimmt, dessen Spuren ausfindig zu machen, um ihn insgeheim beobachten und prüfen zu können. Der Zufall begünstigte sie dabei und führte ihr zugleich den Mann zu, welchen das Schicksal für sie ausersehen zu haben scheint: den Baron Rosenfranz. Als letzterer zu seiner Bestürzung wahrnimmt, wie rücksichtslos der schelmische Gott die Loose durcheinandergerüttelt hat, da Ernst in der That darauf besteht, seine Erwählte für immer an sich zu fesseln, ohne freilich von der Anwesenheit seiner prädestinirten Braut Kunde zu haben, ersucht Rosenfranz den Fürsten telegraphisch um sofortige Herkunft, und nach einigen Tagen erscheint denn auch der Letztere, selbstredend nicht wenig bestürzt über das, was sich zugetragen hat. — Es stellt sich freilich heraus, daß die Geliebte seines Sohnes fürstliches Geblüt in ihren Adern hat. Denn eine Schwester des Fürsten vermählte sich vor Jahren mit einem Schauspieler, überwarf sich in Folge dessen mit dem Bruder und starb dann, nachdem sie fern und außer aller Verbindung mit ihren fürstlichen Anverwandten in stiller Verborgenheit gelebt. Wilma, die Geliebte Ernst's, ist ihre Tochter, des Fürsten Nichte. Alles Weitere macht sich nun von selber. — Der Fürst, dem über die an seiner Schwester geübte Härte das Gewissen schlägt, ergiebt sich in diese Fügung des Schicksals, die Gräfin Rienborn entsagt ihrem fürstlichen Freier zu Gunsten des Barons Rosenfranz und damit

nimmt dann die Krisis eine alle Betheiligten erfreuende Wendung. Auch die Befriedigung des Zuschauers dürfte dabei nicht fehlen, denn die Verwicklung ist gefällig und geschieht angelegt, ohne gezwungene und der Glaubhaftigkeit widerstrebende Hilfsmittel, und außerdem kommt auch das heitere Element völlig zu seinem Rechte. Im zweiten und dritten Acte freilich liegt die Komik in Vorgängen, welche mit dem eigentlichen Gange der Handlung nur durch die Gemeinsamkeit der Localitäten verbunden sind, während die aus Irrthümern und Personenverwechselungen der Hauptacteurs entstehenden komischen Situationen nur Beiwerk sind. Trotzdem ist die Wirkung auf die Stimmung eine vollkommene. Man lacht weniger als man innerlich lächelt. Aber das ist kein Fehler, denn die ganze Atmosphäre, in der sich der Zuschauer aufhält, die Hotellust mit ihren bunten Personengruppirungen und wechselvollen Scenen, das fröhliche Treiben heiter gestimmter Personen, die dem Alltagsstaub entflohen sind, um in Natur zu schwelgen, giebt der Laune allerhand anregende Impulse, nachdem sie im ersten Acte durch die dem Fürsten beigemischte Charakterkomik und die dadurch erzeugten Wunderlichkeiten seiner Erziehungsmethode aufs Glücklichsie gewekt und empfindlich gemacht worden ist. Meinem Geschmacke nach ist es allerdings etwas zu weit gegangen in der Ausbeutung der komischen Chancen, wenn im dritten Acte ein ernstlicher Streit zwischen Ernst und seinem Mentor — der übrigens niemals in der Wirklichkeit zu solchem öffentlichen Glorietriebe werden wird, daß er unberufene Zeugen en masse heranzieht — von den Lesarten als eine Sceneprobe zweier vermeintlicher Schauspieler aufgefaßt wird, daß ferner die Gräfin Kienborn einen simplen Spießbürgersohn, der mit seinem Vater im Hotel logirt, für den Sohn des ihr persönlich satfam bekannten Fürsten von Liebenstein halten kann und durch diesen ihren Irrthum sich später sehr lächerlich macht. Allein wie weit jeder in diesem Punkte dem Dichter folgen will, ist Sache des individuellen Beliebens, und in Zufalls- und Wahrscheinlichkeiten hat sich das deutsche Publicum längst kräftigen Glauben angewöhnen müssen. Fein ist dieser Zug jedenfalls nicht. Noch mehr freilich regt jener die Zweifelsucht, daß der Oberkellner des Hotels ein offenes Schriftstück, welches Baron Rosenfranz verloren und er gefunden hat und welches über die fraglichen Personen Aufschluß bietet, ungelesen einer fremden Dame übergiebt, es dann von ihr zurückerhält und abermals ungelesen an eine andere Adresse abliefern, oder wenn er es gelesen, von seiner Kenntniß keinen Gebrauch macht, wodurch das Incognito und die Verwechselung der Personen fortbestehen

bleibt. — Aber selbst wenn man diese Einwürfe als Fehler des Stückes zugiebt, so wird dadurch der Werth desselben nicht verringert. Die flotte Charakterzeichnung, die interessirende Handlung und der höchst geschmackvolle, zwar nicht sentenzenreiche aber gewählte Formen zeigende Dialog sind so starke Vorzüge, daß auch der strengere Anforderungen stellende Zuschauer das Stück gern gelten lassen wird, zumal, wenn es in flotter Darstellung in Scene geht.

---

## Arthur Fitger.

### Die Hexe.

Trauerspiel in fünf Acten.

Es giebt nicht viele Dramen, die nach mehrjährigem Zauberschlafe in tiefster Verborgenheit der Buchhändlerläden plötzlich aufgeweckt werden, um auf die hellerleuchteten Bretter unsrer Großstadtbühnen zu treten und nun eine Art von Triumphzug über dieselben machen. Solch' ein Drama ist Fitger's Hexe. Fitger? Wer ist Fitger? So werden die Meisten, die dieses Trauerspiel sahen, gefragt haben, ohne eine Antwort zu erhalten. Bis vor Kurzem waren in der That nur wenige Menschen im Stande, eine solche zu geben, denn Arthur Fitger, seines Zeichens Maler in Bremen, ist auf der deutschen Bühne ein Neuling. Das in biographischen Rätthen sich oft als treueste Stütze bewährende Meyer'sche Lexikon (dritte Auflage) giebt uns auch über den Dichter der Hexe dankenswerthen Aufschluß. Hier ist er: „Fitger, Arthur, namhafter Maler und Dichter, geb. 4. October 1840 zu Delmenhorst im Oldenburgischen, zeigte schon von Kindheit an Begabung zur Malerei und begab sich nach Absolvirung des Gymnasiums zu Oldenburg 1858 auf die Akademie zu München, sodann 1861 nach Antwerpen und nach Paris. In den Jahren 1863—65 hielt er sich in Rom auf und, nachdem er in den folgenden Jahren abwechselnd in Wien und Berlin gelebt, nahm er 1869 seinen festen Wohnsitz in Bremen. — Fitger's Malereien sind wesentlich decorativer und monumentaler Art und gehören zum großen Theile dem phantastischen Gebiete an; wir heben u. A. einen launigen Kinderfries, den Stoffwechsel darstellend, sowie einen Fries: „Die Nacht und ihr Gefolge,“ hervor, beide in einem Schlosse in Ostfriesland. In Bremen zierte er u. A. die

Nembertikirche mit zwei Darstellungen: Der verlorene Sohn und der barmherzige Samariter. Von Staffeleigemälden ist Barbarossa's Erwachen, wozu ihn das Kriegsjahr 1870 anregte, in weiteren Kreisen bekannt geworden. 1875 wurde ihm die Ausschmückung des Rathskellers mit Wandgemälden übertragen. Fitger pflegte zugleich auch der Dichtkunst, sein Trauerspiel: „Adalbert von Bremen“ wurde in Bremen und Oldenburg mit Beifall aufgeführt. Neuerdings veröffentlichte er noch das Trauerspiel: „Die Hexe“ und einen Band Gedichte unter dem Titel: „Fahrendes Volk.“ — Für den Bremer Künstlerverein verfaßte Fitger eine Anzahl Festspiele, darunter die bedeutendsten „Albrecht Dürer,“ „Johann Kepler,“ „Hie Reich, Hie Rom,“ „Michel Angelo.“ Ein in Braunschweig lebender Halbbruder des Dichters hat die Güte gehabt, die obigen Daten mir noch durch einige neue zu ergänzen, nach denen Fitger auch die Börse in Bremen und das Haus „Seefahrt“ daselbst mit Wandgemälden geschmückt hat. Vor Kurzem hat ihm der Generalpostmeister die Ausmalung des in der Oranienburger Straße zu Berlin errichteten neuen Postgebäudes mit Fresken aus der Geschichte der Post übertragen. — Das Verdienst, die „Hexe“ an das Licht der Lampen fördern geholfen zu haben, fällt dem Leipziger literarischen Vereine „Lessing“ zu, der es sich zur Aufgabe macht, neue Dramen auf ihre Bühnenwirksamkeit zu prüfen und geeignetenfalls zur Aufführung zu empfehlen. Jener Verein wurde auf das Drama „Die Hexe“ aufmerksam, prüfte es und betrieb, nachdem er es für geeignet erkannt hatte, dessen Aufführung auf dem Leipziger Stadttheater, wo es in der That zum ersten Male auf die Bretter gelangte. Später folgten dann die Theater von Bremen, Altona, Berlin u. a.

Nachdem das Stück überhaupt erst aus seiner Verborgenheit hervorgeholt worden war, lenkte sich alsbald auch die Aufmerksamkeit andrer Bühnen auf die Dichtung. Da es für viele Bühnen als ein Kriterium für die Brauchbarkeit eines Stückes gilt, wenn dasselbe in Berlin „gefallen“ hat, so kann der Dichter seinem Schicksal danken, daß das Berliner Nationaltheater sich nach Leipzig alsbald der „Hexe“ annahm und sie in Scene setzte, wobei freilich auch noch der Umstand mit zu Statten kam, daß auch in Bremen das Stück mit einem beinahe sensationellen Erfolge gegeben worden war. — Die Bühne des Nationaltheaters dürfte sicherlich gut damit gefahren sein, denn das Stück erlebte etwa 40 Aufführungen, die in kurzen Zwischenräumen beinahe unmittelbar aufeinander folgten und stets gute Häuser machten. Dem Vorgange der Berliner Bühne folgten bald auch andere und neuerdings hat das Stück, ähnlich den Fourchambaults

noch dadurch von sich reden gemacht, daß die Dresdener religiöse Prüderie es nicht vertragen konnte, zu sehen, wie die Hexe im vierten Acte die Bibel zerreißt, die Blätter zerstreut und dabei gotteslästerliche Reden führt, was zur Folge hatte, daß die Polizei diese Scene verbieten mußte. —

Der Dichter der Hexe bekundet ein bedeutendes dramatisches Talent. — Freilich ist dasselbe noch gährend und unabgeklärt wie junger Most, aber es verräth kräftigen Saft und ein wirkliches dichterisches Bouquet. Wie bei allen, ihrer Kraftfülle sich zum ersten Male bewußt werdenden Dichternovizen pulst ihm die Sprach- und Gedankenfülle wie flüssiges Gold in den Adern und manche wunderliche, herbeigeholte Sprachwendung, manch' spitzfindiges Gedankenproblem stellt sich fest vor uns hin: die Tropen und Metaphern tanzen wie die Funken eines Feuerwerkskörpers übermüthig durcheinander, es ist ein förmliches Posaunenconcert von allerlei Redefiguren und gravitätischen, gewählten und in schwerem Schritte blämischen Reitercostumes daher trotten den Wendungen, durch welche der Sprachstil der Zeit der Allonge und der gehobene Stil einer idealen Dichtung wiedergegeben werden soll. Mitunter summt uns auch wohl eine oder die andere Floskel wie ein Maitäfer vor den Ohren und ist, wenn wir ihrer habhaft werden wollen, im nächsten Momente schon wieder entflohen; ja zeitweilig hören wir bei einzelnen Sätzen und Perioden sogar das prätentiose *Vim-Vam-Vum* schönrednerischen Feiertagsgeläutes heraus. Aber im Großen und Ganzen kann man, bei aller augenscheinlichen Manier, zu welcher das Bemühen um Originalität der Sprache verleitet hat, dieser doch nicht Stilgemäßheit und Formgewandtheit neben Weihe und Ausdrucksfähigkeit abstreiten, zumal in den beiden letzten Acten diese sprachlichen Auswüchse der ersten ziemlich selten sind. Eine augenscheinliche Vorliebe für Bilder und Phrasen verleitet den Dichter oft zu schwülstigen und affectirten Wendungen wie: „Heil Euch, der Ihr meines höchsten Wunsches Gewährung aus goldenem Füllhorn verschwenderisch ausschüttet,“ oder: „Im Donner der Schlacht, in öder Stille des nächtlichen Wachtfeuers weilte meine Seele hier, schwoh all' mein Denken und meiner Träume unaufhaltsamer Strom hinüber zu ihr, und ihr Bild verklärte, wie der milde Gruß des vertraulichen Mondes uns auf fremder Straße tröstet, die dunkeln Irrwege meines Lebens,“ oder: „Ich bin nicht mehr, die ich war. Ich rief die Geister der Erkenntniß und sie drängten die Engel des Glaubens hinweg. Ich kann sie nicht wieder zurückerufen; kann jene, die sich in der Burg meiner Gedanken verschauzt haben, nicht wieder vertreiben,“ oder: „Wie wogen die schwülen Träume mir um

das Haupt; glänzend dunkel, gestaltlos," oder: „Solch ein Meteor, es ist wahrlich auch ein Bote des Weltgeistes und kündigt uns, daß vom fernsten Nebelfleck bis zu unserem Auge und unserem Herzen ein Band des Lebens alle Naturen umschlingt.“

Die stellenweise abstracte und dialektisch geflügelte Sprache mit ihren nicht immer rasch verständlichen Zierrathen hindert überdies das Platzgreifen einer völlig klaren und sichern Empfindung über das Ganze in erheblichem Grade. Von hundert Zuschauern, die mit Andacht den rauschenden Worten gelauscht haben, dürften nach dem Fallen des Vorhanges kaum fünf zu finden sein, denen das Gedankenspiel völlig klar und faßlich sich in die Erinnerung eingeprägt hat. Besonders gilt dies vom letzten Acte, in dem das sentenziöse, reflectirende Element sich in einer Weise hervordrängt, welche zwar Gedankenfülle verräth, aber dem Verständnisse sehr viel Hindernisse bereitet. „Du reiße die Ordnung der Welt nicht um; denn um jedes Glück, das blühend in des Menschen Schoß fällt, hat schon ein Anderer in Heldenkraft gerungen und es nicht erreicht — — Glück ist nicht geboren sein. Glück ist sterben. Wer da leben muß, muß gern oder ungern mitweben an dem ungeheuren Schicksalsfaden, den ewig dunkle Parzen zu weben begannen, als Zeit und Raum begann, den sie erst zerreißen werden, wenn Zeit und Raum vergeht. — Aber ihr tausend Geister, die ihr um die herbfslichen Gräber waltet und des neuen Lenzes Reime erweckt, antwortet mir, habt ihr eure Macht verloren über ein Herz, das Unleidliches litt? Ihr habt recht. Ich kann leben und ich will. — Ohne Glück glücklich sein, das ist des Lebens Kunst“ — — Wenn man solche Gemeinplätze declamiren hört, dann denkt man sich in der Regel nichts dabei, sie verklingen vor dem Ohre, ehe noch der Verstand Zeit hat, sie festzuhalten und ihren Inhalt zu ergründen, ihn auf seine Richtigkeit zu prüfen. Unklare Köpfe, die sich selber etwas vorlügen, pflegen dabei große Ergriffenheit vorzugeben, Gedankentiefe und Scharfsinn zu finden, und diejenigen geringschätzig zu bedauern, die solche „poetische Sprache“ nicht zu würdigen fähig sind. Aber man frage sie nur nach dem Actschlusse, was denn eigentlich der Dichter gesagt habe — man wird sie dann sofort in eine tödtliche Verlegenheit versetzen. Ich muß bekennen, daß ich mir über die Bedeutung der oben angeführten Philosopheme kaum klar zu werden vermag, selbst nachdem ich sie gelesen und überdacht habe, und was vollends ihre Richtigkeit anlangt, so steht es mit der noch prekärer. — Es ist natürlich, daß in der Darstellung diese und andere Abstractionen auf den Boden fallen. Auch die Schauspieler wissen damit in der Regel nichts Verständiges anzu-

fangen und verfallen dabei in declamatorischen Sing=Sang, der den Zuschauer langweilt. In der That ist denn auch der letzte Act im Vergleiche zu den übrigen abspannend, namentlich bei den speculativen Träumereien Thalea's, von denen die vorstehenden Citate Proben bieten.

Mancher halb träumende Zuschauer, und deren giebt es im Theater notorisch eine große Zahl, weil viele sich scheuen, ihren Geist zum Nachdenken und Aufmerken zu nöthigen, — denkt, wenn er dieses Himmelbammel an seinen Ohren vorübersummen hört, wohl dabei: „Ah, wundervoll, das ist poetisch, das klingt schön wie Musik.“ Aber wer der Sache auf den Grund geht und die Begriffe aus dem Wortpomp herauszuklauben sich die Mühe nimmt, der kommt zu der Ueberzeugung: 's klingt gut, aber 's ist Unsinn! Haben Lessing und Goethe so geredet? Durchaus nicht; aber Hebbel und Griepenkerl und Grabbe und die anderen Sprachmystiker, bei deren Perioden wir oft vergebens über den geheimen, unergründlichen Sinn unser armes Hirn zermartern. Die Sprache sei einfach und schmucklos, so lange sie sich als gesprochenes Wort an das Ohr des Zuschauers wendet. Auch hierin können wir von der antiken Clafficität lernen, wenn wir es von unserer nationalen nicht wollen. Uebrigens mag nicht geleugnet werden, daß die getragene Pomphastigkeit und die Ueberladung der Sprache mit rhetorischer Ornamentik von der Intensität der poetischen Stimmung und dem idealen Gedankenspiele des Dichters Zeugniß ablegt, allein dasselbe darf doch nicht beständig sich in rauschende oder sanft flötende Sphärenharmonie auflösen, weil es sonst als Manier und süßlich affectirt erscheint. — So viel über das Kleid. Nun zu dem Träger desselben.

Wir werden in das Jahr 1648, in die Nähe von Münster, unmittelbar vor dem definitiven Abschlusse des westphälischen Friedens auf das Schloß des Edelfräuleins Thalea von Haidebrook versetzt, einer etwa in den letzten Zwanzigern stehenden Dame aus vornehmerm Hause, die nach dem Tode ihrer Eltern die Herrin des Schlosses geworden ist und dort mit Weisheit, Milde und allen sonstigen edlen Tugenden waltet, durch deren rastlose Uebung sie den Kummer um den seit zehn Jahren, im Kriegsgetümmel verschollenen Geliebten, Ezard von Wiarda, zu bekämpfen bemüht ist. Aber sie begnügt sich nicht mit der Erquickung des Herzens allein, auch ihrem ungemein regen Geiste ist sie bemüht, stets neue Nahrung zuzuführen, indem sie sich in Philosophie und Naturwissenschaft vertieft und des Daseins Geheimnisse zu ergründen strebt. Ein alter jüdischer Gelehrter, den vor Jahren der Zufall an des Schlosses Schwelle geführt, hat



dort Aufnahme gefunden und ist der Lehrer der Schloßherrin geworden. Aus dem fröhlich-harmlosen jungen Mädchen haben die ernstesten Studien im Laufe der Jahre eine tiefe, gereifte Denkerin, eine Philosophin, eine Atheistin gemacht, die der bornirte Volksglaube zu einer Hexe stempelt und mit peinlicher Anklage bedroht. Da erscheint Ezard, der Todtgeglaubte, nach zehnjähriger Abwesenheit als Friedensherold auf dem Schlosse. Das Wiedersehen ist für Beide überwältigend. Thalea, beglückt in dem Besitze des Geliebten, beschließt ihren Studien zu entsagen und ganz ihrer Liebe zu leben, während der Geliebte die schnelligsten Anstalten zur Vermählung trifft. Wie sehr ihn aber auch das langentbehrte Glück entzückt, er findet sich in seiner Phantasie, die ihm das vor zehn Jahren verlassene heitere und fast noch kindliche Mädchen wieder spiegelt, getäuscht, denn Thalea ist ernst und sinnend geworden und hat die Reise der Denkerin erlangt. Ezard erkennt bald, daß die junge Schwester Almuth seinem Ideale bei Weitem ähnlicher sei und faßt zu ihr eine heftige, von dieser erwiderte Neigung. Thalea entdeckt das Einverständniß der Liebenden und geräth in wilde Verzweiflung, die sich jedoch nach dem ersten heftigen Schmerze in Resignation auflöst. Ezard verschmäht jedoch ihr Opfer und ist entschlossen sein Gelübniß zu erfüllen. Inzwischen hat das Volk immer lauter gegen Thalea die Beschuldigung der Hexerei erhoben und ist darin durch einen Jesuiten und einen fanatischen Kriegsmann so eifrig bestärkt worden, daß es beim Herannahen des Hochzeitszuges sich vor der Kirchenthür zusammenrottet und eine drohende Haltung annimmt. Man raunt sich bereits mit triumphirender Schadenfreude in die Ohren, die Hexe werde nicht die Schwelle der Kirchenthür betreten können ohne zu straucheln und sich damit zu verrathen. Als Thalea ankommt und der Kirche ansichtig wird, durchbebt innerer Gram bei dem Gedanken an die Schwester und das verlorene Glück ihre Glieder, sie wankt der Kirche zu, aber vor derselben stocken ihre Schritte, weil ihr Gewissen sie hemmt, weiter zu gehen und den unseligen Bund zu schließen. Das Volk, vor dessen Augen sie an der Kirchenthüre hinsinkt, zweifelt nun nicht mehr an der Wahrheit des Rumors und verlangt ihr Leben. Einer von ihnen hält ihr die Bibel vor und fordert sie auf, den Reinigungsseid auf Gottes Wort zu leisten. Da sie eine Gottesleugnerin ist, weist sie stolz dies Ansinnen zurück, zerreißt die Bibel und reizt dadurch das Volk zum wildesten Fanatismus auf. Almuth will sie mit ihrem Körper decken und erhält dabei einen Steinwurf an die Stirne, worauf Ezard und sein Troß auf die wüthende Meute eindringen und sie so lange fernhalten, bis sie das Schloß erreicht haben. —

Der Pöbel beginnt nun eine regelrechte Belagerung, die schließlich zu einem Ausfalle der Belagerten und der Besiegung der Meuterer führt. Während Ezard mit seinen Mannen im Kampfgetümmel Stand hält, gelingt es den beiden Hauptschürern des Aufstandes, dem Jesuiten und einem von seinem Obersten Ezard zu den Rebellen übergegangenen Wachtmeister, vermittelt eines Rahnes über den Schloßgraben zu setzen und sich in den Burghof zu schleichen, wo Thalea bei der kranken Schwester Wache hält. Man bietet ihr Hülfe für die Kranke und freien Abzug an, wenn sie sich freiwillig dem Geichte stellen wolle; anfangs empört sich ihr edler Stolz gegen diese herabwürdigende Zumuthung, bald jedoch siegt die Schwesterliebe und bestimmt sie, die ohnehin auf der Welt nichts mehr zu hoffen hat, das Opfer zu bringen, nachdem sie bereits erkannt, daß sie gegen die Allmacht des Böttlichen sich durch ihren Zweifel schwer versündigt habe. Eben im Begriffe den beiden Häschern zu folgen, stürzt Almuth, die aus wirren Fieberphantasien erwacht und sich der Gefahr Thalea's bewußt geworden ist, auf die Zinnen des Thores und läßt Ezard durch des Herolds Signal aus dem Kampfe zurückrufen. Ezard kommt mit den Seinen herangestürzt und verkündet den nahen Sieg. Als dies der Wachtmeister vernimmt, glaubt er ein Gotteswerk zu thun, indem er der Allmacht Handlangerdienste leistet und der „Here“ den Dolch in die Brust bohrt. Thalea scheidet vom Leben mit den Worten: „Ezard, schütze meinen greisen Meister. — Ich habe dich geliebt über alle Maßen. — Almuth, nimm ihn hin!“

Da der Stoff lehrt, daß wir es mit einem culturgegeschichtlichen Drama zu thun haben, so entsteht zunächst die Frage, ob es dem Dichter gelungen sei, die Stimmung der Zeit, das historische Colorit zu treffen. Ich glaube, daß dieser Punkt mit einem zweifellosen: „Ja“ erledigt werden kann, denn wir gewinnen aus den Andeutungen verschiedener Personen ein ziemlich klares Bild von den heillos verwahrlosten Zuständen zur Zeit des großen Krieges, von der schwachvollen Heren- und Regerverfolgung, der Willkür der Tribunale, dem rohen Fanatismus des in den Fesseln zelotischer Pfaffen liegenden niederen Volkes und den Gefahren, unter denen die mühsam sich durch das dichte Gestrüpp religiösen Obscurantismus hindurcharbeitende junge Naturwissenschaft zu leiden hatte. Es läßt sich nicht verkennen, daß sich der Dichter bei seiner Schilderung auf eingehendere culturgegeschichtliche Specialstudien besonders über die Handhabung der Rechtspflege und das Verfahren bei den Heren-Inquisitorien stützte und sich in den Geist der Zeit hinein zu versetzen beflissen gewesen ist. Wer eine größere Culturgegeschichte zur Hand nimmt, wird

namentlich über die entseßliche auch von Fitger berücksichtigte Thatsache in Schrecken gerathen, daß die Blüthezeit der Hexenprocesse keineswegs, wie man in der Regel annimmt, in die Periode vom 13. bis 15. Jahrhundert, sondern in das 17. Jahrhundert fällt. Die Zahl der Hexenverbrennungen war damals so bedeutend, daß sie die der drei vorausgegangenen Jahrhunderte zusammen übertraf. — Neben den Hinweisen auf diese Nachtseite finden sich auch Streiflichter auf die vorzugsweise von den confessionellen Angelegenheiten bewegte Strömung des Zeitgeistes, auf die durch den Krieg hervorgerufene Entfesselung der Leidenschaften und wilden Begierden und die Lösung aller Ordnungsbande, und wenn alle diese Reflexe auch nur leicht und flüchtig sind, so genügen sie gleichwohl, um der Phantasie die erforderliche Befruchtung zur Erzeugung der Illusion zu geben.

Auf diesem gut gezeichneten Hintergrunde nun heben sich Handlung und Personen in scharfen Zügen ab. — Ueber die Eintheilung der ersteren und ihre scenische Entwicklung ist im Wesentlichen nur Anerkennendes zu sagen. Augenscheinlich hat der Dichter reelle theoretische Studien über den Bau des Dramas gemacht und daraus gelernt, wie man die Exposition zu geben, wie man die Verschlingung des Knotens vorzubereiten und in welchem Acte man die Peripetie, die Katastrophe und die Versöhnung unterzubringen hat. Wie es bei allen gut construirten Dramen der Fall sein soll, tritt auch hier die Handlung im dritten Acte in den Zenith, indem sie uns die Entdeckung Thalea's und die Höhe ihrer tragischen Widerstandsfähigkeit zeigt. Im vierten liegt im Kirchgange die Krise und von jetzt an sinkt der Stern der Heldin immer tiefer, bis er am Schlusse des fünften ganz erbleicht. — Zwischen diesen Haupttappen der Handlung liegen in den beiden ersten Acten die vorbereitenden Momente, welche einerseits die allmähliche Wandelung Ezards und andererseits die Intrigue anbahnen, vermittelt deren später das Volk gegen Thalea aufgestachelt und ihr Fall ins Werk gesetzt wird. Mit richtigem Verständnisse für die ästhetische Wirkung der Scenenfolge hat der Dichter von Scene zu Scene die Umstände fast unvermerkt weiter getrieben und vermehrt, welche die großen Entscheidungen im dritten, vierten und fünften Acte herbeiführen und sich zu dem tragischen Knoten schürzen, dessen Auflösung am Schlusse durch den Dolch des fanatischen Eiferers erfolgt. — In der ethischen Entwicklung und Motivirung seiner beiden Hauptcharaktere war der Dichter nicht so glücklich wie in der Construction der Handlung. Zuvörderst hat er unsere Meinung über Ezard verwirrt, indem er ihn einmal als einen Mann von Charakter und Festigkeit, das andere Mal als einen Schwächling

und Schwärmer zeigt und daraus seine Handlungen bestimmt. Ein Mann, der, wie Ezard im vierten Acte es thut, mit heroischem Willen sich selbst bezwingt, um eine unerlaubte Liebe von sich zu bannen, zeigt ohne Frage eine bewundernswerthe Tugend und Reife seines sittlichen Empfindens und ist unserer Achtung werth. Ganz das Gegentheil aber werden wir von einem Manne urtheilen, der wie Ezard in den drei ersten Acten sich benimmt, indem er zuerst mit heißem Sehnen in zehnjähriger Trennung der Geliebten die Treue bewahrt und dann, sie etwas gereift und den ernstern Wissenschaften ergeben wiederfindend, aus allen seinen kindischen Träumen, welche ihm stets die Braut in unveränderter Jugendfrische gezeigt haben, derart in die graue Wirklichkeit herabstürzt, daß er allen sittlichen Halt verliert und sich kopfüber einem leichtsinnigen Liebesrausche zu der reizvolleren und naiveren Schwester überläßt. Weber ausschließliche Sinnlichkeit noch auch die Abneigung gegen Thalea's Studien und Freigeisterei, sondern ein Gemisch aus beiden Motiven ist es, was ihn zum Abfall verleitet, weil eben keines von beiden an sich ausreicht, um die Abwendung psychologisch glaubhaft zu begründen. Er folgt also nur einem dunkeln Gefühle, welches ihm sagt, das junge Mädchen sei doch hübscher und frischer als die ältere und ernstere Geliebte mit ihren reiferen Ansichten. Können wir unter solchen Verhältnissen glauben, daß ein Mann von so wankelmüthigem, oberflächlichem Sinne überhaupt so ebel und innig geliebt habe, wie es hier geschildert wird? Können wir für diesen Mann irgendwelches tragische Mitgefühl empfinden? Dieser Ezard erinnert lebhaft an Jason in Grillparzer's „Medea“, dem es ganz ähnlich ergeht und der auch an der Zauberin Abscheu nimmt, obwohl diese ihre geheime Wissenschaft just wie Thalea sogleich ihrer Liebe zu opfern bereit ist und in dieser Absicht ihre Geräthe ebenfalls vergräbt. So oft dieser modernisirte Jason sich zeigt, durchzieht uns ein unangenehmes Gefühl, weil es uns anwidert, einen Mann, der in zehnjährigem Kampfe die Lebensreife errungen haben mußte, eine so erbärmliche Rolle spielen zu sehen. Der Dichter hat zwar alles gethan, um für Ezard vom Zuschauer eine mildere Beurtheilung zu erlangen, allein sein Plaidoyer bleibt doch nur rabulistische Advocatenweisheit, die vor dem natürlichen Sittlichkeits- und Rechtsgefühl nicht bestehen wird. Selbst die Entschuldigung Ezards mit dem Mangel an Gottesglauben und pietätvoller Religiosität Thalea's verschlägt nichts, weil wir Ezard keineswegs als einen strengen Orthodoxen kennen, bei dem eine derartige Empfindlichkeit natürlich wäre. Ueberdies thut ja Thalea alles, um die Ursache der Abneigung Ezard's zu beseitigen, indem sie den Wissen-

schaften und ihren philosophischen Speculationen entsagt. Sie will, da sie jetzt das wahre Glück gefunden, für dessen Verlust sie in den Wissenschaften Ersatz gesucht, sich ihm ganz und ausschließlich hingeben und fortan nur das liebende Weib sein. Ihre Liebe steigt in die Wolken und schiff't auf ihnen durch den Aether in das Unendliche. Wer ein Wesen wie dieses um einer Grille willen oder aus Vergnügen an dem naiveren, kindlicheren Sinne eines jungen Mädchens preiszugeben vermag, ist entweder ein unreifer, thörichter Knabe, oder ein schwacher Charakter, dem wir eine That wie die heroische Rückkehr im vierten Acte — im Leben vielleicht — in der Dichtung nicht beimesen können. Daß dieser Mann, der noch dazu der eigentliche Urheber des Unterganges der Heldin ist, indem er sie an sein Geschick kettet und ihr den bessern Schutz anderer Werber raubt, überdies sogar ungestraft davonkommt, ist eine unbezahlte Schuld des Dichters, wegen welcher wir ihn mit Recht mahnen dürfen, ein erheblicher Fehler in der tragischen Composition. — Was den Charakter Thalea's anlangt, so ist dieser ungleich klarer und idealer gerathen, als jener Ezard's. Thalea ist ein echtes Heldenweib, voll großer Empfindungen, hoher Gedanken und starker Willenskraft, für Schönes und Edles in heiligem Feuer sich begeisternd; daß sie, kühn dem Vorurtheile und der Gefahr trogend, schließlich zur nackten Blasphemie sich versteigt, will mir jedoch bei einem philosophisch angelegten Charakter durchaus nicht einleuchten. Der Denker führt keine Scenen auf offenem Markte auf, um durch die Errungenschaften seines Geistes die Menge zu verblüffen oder sich den Genuß einer leidenschaftlichen Expectoration zu verschaffen: ein wissenschaftlicher Geist bewahrt ebenso seinen Glauben vor der frivolen Profanation der Gaffer wie der wahre Gläubige der Religion seinen Gott in stiller Einsamkeit verehrt, weil sein Zartgefühl sein Heiligstes vor fremder Neugier im Busen birgt. Die ganze Scene ist theatralisch von enormer Wirkung und sehr geschickt angelegt, aber daß sie innerlich begründet sei, muß ich ebenso sehr leugnen wie die Nothwendigkeit, Thalea den Schwur auf die Bibel verweigern zu lassen. Selbst ein Freigeist wird, wenn man von ihm eine bloße Formalität verlangt, durch die er sich vor dem Volke nichts vergiebt, diesen Reinigungsseid leisten dürfen, zumal wenn er noch die Verwahrung hinzufügt: „Euer Gott ist nicht der meine.“ Thalea giebt dem Verlangen der aufgeregten Menge ohne Noth eine erweiterte Deutung, indem sie dasselbe als einen geistigen und Glaubenszwang auslegt, den sie sich nicht gefallen lassen dürfe. Man entgegnet ihr, sie solle weiter nichts thun, als die Formel sprechen, um die Leute

zu beruhigen. Sie thut es dennoch nicht. Das ist thörichter Eigensinn, der einer so weisen Denkerin übel ansteht. Sie weiß, daß das Volk sie für eine Hexe zu halten Grund zu haben meint, sie kennt den Aberglauben und die Thorheit ihrer Zeit. Was hindert sie, diesen Aberglauben zu zerstören? Sie soll ja nur die Hand auf die Bibel legen und auf das Wort Gottes schwören, daß sie keine Hexe sei. Wenn sie schon eine Verwahrung gegen den Verdacht des Gottesglaubens für erforderlich erachtete, so war damit ihrem Gewissen Genüge geschehen und sie mochte nunmehr immerhin den Eid sprechen. Wozu vollends die komödiantische Demonstration ihrer Nichtachtung gegen die Bibel? Wozu überhaupt dialektisch-dogmatische Erörterungen vor dem unverständigen Landvolke? Mancher wird hierin Charakterstärke, Muth der Ueberzeugung und Principientreue finden wollen, Eigenschaften, die Thalea auch sonst an den Tag legt. Aber ist es denn ein Ruhm und ein Zeichen von Weisheit, mit solchen Tugenden in herausfordernder, aufreizender Weise vor dem Volke und zur un rechten Zeit, weil ohne Noth, zu paradi ren? Ist das Volk denn das competente Regentribunal, welches Thalea zur Verantwortung zu ziehen befugt wäre? — Ich komme nunmehr auf den tragischen Kern dieses Charakters. Thalea fällt äußerlich als Märtyrerin des Geistes der Aufklärung. Ihr Schuldmoment kann allenfalls in ihrer cynischen Gotteslästerung gefunden werden, zu der sie sich, wie gesagt, unbegreiflicherweise hinreißen läßt. Aber dies hat mit dem tragischen Grundmotive: dem Conflict zwischen ihrer Liebe für Ezard und der für die Schwester, nichts zu thun, der Dichter will sie ja an ihrer Liebe zu Grunde gehen lassen. Weil dies nicht gelungen ist, verleiht er ihr eine andere tragische Schuld. Viel reiner würde die Katharsis eintreten, wenn Thalea in dem Uebermaße ihres Schmerzes, aus Liebe zu dem Manne ihrer Seele, eine Schuld auf sich lüde, weil dann die Consequenz und Einheitlichkeit des tragischen Grundmotives besser gewahrt bliebe. — Es bleibt noch übrig der anderen Charaktere zu gedenken und dabei hervorzuheben, daß dieselben recht gut individualisirt und interessant gezeichnet sind. Die gewöhnliche Manier vieler Anfänger, des oberflächlichen Hinweghüschens über Nebenpersonen ist hier klüglich vermieden worden: der Dichter hat bei allen Sorgfalt angewendet und es damit erreicht, daß die Figuren allesammt in festen Umrissen vor uns erscheinen. Auch dies Moment ist ein Beweis von schönem Talent. Der alte Kriegsmann, dessen blindwüthiger Zelotismus Thalea zu Grunde richtet, der Jesuit, dessen schlaue Sophistik die Thoren zu bestirren weiß, der miltsinnige Dorfpfarrer, das Gegenstück des katholischen Eiferers, sind wahr-

heitsgetreue und lebenerfüllte Gestalten. Auch der Schulmeister und die Magd der Schloßherrin erheben sich über die Sphäre der Schemen zu dem Reiche der Wirklichkeit. Der jüdische Gelehrte, die Schwester Thalea's stehen an Edelsinn und Seelengröße der Heldin nicht nach und sind mit solcher Liebe gemalt, daß der Zuschauer mit ihnen seine Sympathien für die Hauptträgerin der Handlung gerne theilt. — Hinsichtlich des Scenischen fallen einige Mißgriffe als Mängel der Anfängerschaft auf. Am bedenklichsten ist die Scene, in der Thalea Almut's Liebe entdeckt, indem sie die Schwester von einer Ohnmacht befallen antrifft und ihre Neben belauscht, welche das Geheimniß enthüllen. Welche Ohnmächtige spricht denn gleich einer Sonnambule! Dieser Zustand ist so völlig unnatürlich und unglaublich, daß er beinahe den Spott herausfordert. Wie es scheint, hat der Dichter sich das Rätzchen von Heilbronn zum Muster dienen lassen. Dort ist aber alles voller Mystik und Phantasterei, während wir es hier mit dem Kampfe gegen den Aberglauben und die Mystik zu thun haben. — Eine andere scenische Unschönheit liegt in der wüthenden Empörung Thalea's gegen die Schwester im dritten Acte. Dieser Zorn wirft einen Miston in die Stimmung des Zuschauers, weil es einer so großen Seele wie Thalea's nicht würdig ist, mit der eigenen Schwester um den Besitz eines Mannes zu hadern, den sie doch schlechterdings als unwiederbringlich verloren betrachten muß und den mit Gewalt dennoch an sich zu fesseln, von unedelm Egoismus zeugen würde. Ist schon das Weibergezänke in den „Mibelungen“ eine dramatisch höchst unerquickliche und peinliche Episode, so wird es hier geradezu häßlich, weil eine Schwester gegen die andere in eifersüchtiger Wuth losfährt. Ueberdies ist es auch thöricht, denn Thalea's Geist ist viel zu hell, als daß sie nicht sofort wissen sollte, daß durch Gewalt in diesem Falle das Unheil nur noch vergrößert wird. — Auch das Gebet des Jesuiten gehört in die Gattung der verfänglichen Scenen. Erstens versteht der Zuschauer nichts davon, zweitens stellt die Länge desselben seine Geduld auf eine harte Probe und drittens erscheint dies *demonstrative* Verrichten einer heiligen Handlung wie eine Profanation und ein frivolster Rombdiantenstreich. In der That merkt man auch im Publicum sogleich die Spottlust sich regen. Das Gebet kann übrigens ohne irgend welchen Schaden wegb bleiben. Ferner befremdet im vierten Acte die ebenso unerklärliche Scheu Thalea's vor dem Betreten der Kirche, die wenigstens durch ein paar Worte als Gewissenspein vor dem verhängnißvollen, unglückseligen Bunde motivirt werden mußte. Endlich verblüfft im fünften Acte das hallucinirende Umherirren der Schwester, das man für Wahnsinn zu halten versucht ist,

während es nur die Folge des Wundfiebers sein soll. Im Uebrigen gebührt auch dem Scenischen die Anerkennung lebendiger dramatischer Wirkung, indem der Dichter es verstand, den Dialog durch einige spannungsvolle Vorgänge zu unterbrechen, welche den Gang der Haupthandlung in fesselnder Weise flankiren. Das Nähen der Brautgewänder, die Hochzeitsovation der Dörfler, die Vorsehrungen zum Tanze durch den gemüthlichen Pfarrer, die Auffindung der Kiste mit den Geräthen Thalea's, dann aber die wirkungsvollen Vorkommnisse im vierten Acte, die Begegnung zwischen Ezard und Almuth und die sich daran schließenden Geständnisse sind solche Episoden der Handlung, deren Wirkung um so kunstgemäßer ist, in je engeren Zusammenhang sie hinsichtlich ihrer Wirkung mit dem Gange der Haupthandlung gebracht wurden. — Ohne die Mängel des Stückes zu unterschätzen, darf man dennoch dasselbe als eine von idealem Geiste durchhauchte, höchst kraftvolle, gereiftes Urtheil zeigende und auch scenisch interessante Dichtung anerkennen, in der viel geistige Arbeit und energisches poetisches Empfinden, zugleich aber auch richtiges Erfassen des dramatischen Wirkfamen, ein treffendes Gefühl für die „Plastik der Scene“ sich erkennen läßt; ein Umstand, worin sich dramatische Begabung stets am sichersten kund giebt.

Unter den zahlreichen neuen Dramen, die in den letzten Jahren in das Repertoire der Bühnen aufgenommen wurden, ragt dieses in Folge seiner geistigen Vertiefung und dramatischen Wirksamkeit über die andern weit hinaus und kennzeichnet sich als eine Dichtung von hervorragender Bedeutung, zu der es ebensowohl durch den kraftvollen Schwung des poetischen Empfindens als auch durch die Lebenbigkeit und Eindrucksfähigkeit der dramatischen Action erhoben wird: Vorzüge, welche dieser Dichtung das lebhafteste Interesse aller Freunde der dramatischen Dichtung zu sichern geeignet sind, und sie hoffentlich dauernd auf dem Repertoire erhalten werden.



